







# CONSEIL DE DIRECTION

*Au début de l'année 1936, la Gazette des Beaux-Arts a décidé de solliciter, pour une vaste et fructueuse collaboration, les avis des plus éminents écrivains d'art de tous pays. Elle attend beaucoup de ce conseil de direction. Elle prétend ainsi s'assurer un contact constant avec les maîtres de la critique et de l'histoire de l'art, élargir son information, recueillir des indications utiles, et non pas tant des éloges que des rectifications et des suggestions. Par là, elle se conforme à son dessein d'être universelle.*

*Cette tentative a été très favorablement accueillie. Nous sommes heureux d'avoir à enregistrer quantité de réponses favorables qui nous honorent en témoignant de l'intérêt qui s'attache à notre revue. Nous ne saurions reproduire les termes flatteurs de cette correspondance abondante, mais on trouvera ici une première liste de ceux qui ont bien voulu nous promettre leur appui, et à qui nous tenons à exprimer toute notre gratitude.*

MM. BERNARD BERENSON;

J. PUIG I CADAFAŁCH;

Sir KENNETH CLARK, Directeur de la National Gallery, Londres;

MM. PAUL GANZ, Professeur à l'Université de Bâle;

AXEL GAUFFIN, Surintendant du Musée National de Stockholm;

GUSTAV GLUCK, Directeur honoraire du Musée des Beaux-Arts de Vienne;

NICOLAS JORGA, ancien Président du Conseil de Roumanie, Recteur de l'Université de Bucarest;

FISKE KIMBALL, Directeur du Pennsylvania Museum of Art, Philadelphie;

Sir ERIC MAC LAGAN, Directeur du Victoria and Albert Museum, Londres;

MM. J. B. MANSON;

A. L. MAYER;

UGO OJETTI, de l'Académie royale d'Italie;

FREDERIK POULSEN, Conservateur de la Glyptothèque Ny Carlsberg, Copenhague;

JOHNNY ROOSVAL, Directeur de l'Institut d'Histoire de l'Art de Stockholm;

PAUL J. SACHS, Directeur du Fogg Art Museum, Cambridge (Mass.);

F. J. SANCHEZ CANTON, Sous-Directeur du Musée du Prado, Madrid;

F. SCHMIDT-DEGENER, Directeur du Rijksmuseum, Amsterdam;

ALFRED STIX, Directeur du Musée des Beaux-Arts de Vienne;

LEO SWANE, Directeur du Musée royal des Beaux-Arts de Copenhague;

JENS THIIS, Directeur de la Galerie Nationale d'Oslo;

W. R. VALENTINER, Directeur du Detroit Institute of Art, Detroit.



# S O M M A I R E

*J A N V I E R 1 9 3 9*

Les jugements de valeur en histoire de l'art, par <i>M. M. Malkiel JIRMOUNSKY</i> .	I
La Rocca Boncompagni ludovisi di Vignola à Modène, par <i>M. Carlo COPPI DA GORZANO</i> . . . . .	19
La Forge de Vulcain au Château d'Effiat, par <i>M. Pierre DU COLOMBIER</i> . . . . .	30
Croquis pour la Judith d'Henri Regnault, par <i>M. Charles SAUNIER</i> . . . . .	39
Mohammed Racim, miniaturiste algérien, par <i>M. G. MARÇAIS</i> . . . . .	45
Bibliographie . . . . .	56
Revue des Revues . . . . .	63

---

Sur la couverture de ce fascicule est reproduite une peinture de Valdis Kalnroze, *Ville auprès de l'eau*, qui figure actuellement à l'Exposition d'Art letton au Musée du Jeu de Paume.



## L'ART LETTON AU JEU DE PAUME

*Ne contestons pas à notre âge difficile l'attrait de son illogisme et de ses paradoxes. L'Europe, étreinte de jour en jour comme une peau de chagrin, se multiplie au regard de l'observateur et exige de chacun, par son morcellement, cent connaissances nouvelles. D'où la surprise et l'enchantement varié. Ce peut être un jeu que de demander à un écolier quelle est la capitale de l'Estonie, et de la Lituanie, et de la Lettonie — j'ai connu un gamin déluré de Tolède qui, à toute question de ce genre, répondait sans barguigner : Nueva-York! — mais je sais bien des hommes d'âge qu'on prendrait là sans vert. Avouons que la fierté des barons baltes demande qu'on en ravive en nous le souvenir, et soyons confus de notre ignorance. Ce qui séduit d'abord dans l'exposition organisée, d'accord avec M. Dézarrois, par S. E. M. Grosvald, qui est, en même temps que ministre de Lettonie, un critique d'art éprouvé, c'est un dépaysement dans le temps autant que dans l'espace, la découverte d'un peuple à la fois très jeune et d'une fabuleuse ancienneté, tant les caractéristiques de la race sont demeurées pures au cours des siècles. L'image même nous en est donnée par cette langue extraordinaire, inclassable, qui désespère les philologues, et qu'on parle aujourd'hui aux abords de Riga avec le même accent que dans un passé non dénombré. La raison de cette pérennité, c'est dans la nature même de ce peuple qu'il faut la chercher, peuple de paysans habitant, plutôt que dans des villages, dans des fermes isolées, où, sur des rythmes transmis à l'infini, se cultivent leurs industries rurales et s'endurcit leur vitalité. Voilà pourquoi les agrafes énormes serties de cabochons baroques, qui maintiennent sur la poitrine des vigoureuses jeunes femmes des capes de laine blanche aux bordures bariolées, évoquent un art barbare, lointain comme une légende, mais toujours présent. La verdeur saine et quasi agressive de cet art populaire, cet amour du clinquant, de la couleur crue, des parures hiératiques et du vêtement d'apparat roide comme un ornement sacerdotal, voilà un sujet d'étonnement que nous livrent ces pays baltiques composés d'eaux et de forêts, tout bourdonnant de chansons, car le paysan letton sait accompagner d'une poésie chacun des actes de sa vie.*

*Mais on aurait tort de se laisser ravir tout entier par ces incantations. C'est un art plus évolué, au contact des pays voisins et du nôtre, que nous offrent les peintres contemporains Jaseps Grosvalds, Kazaks, Liberts, Eliass, Svemps, Sveics, Strunke, Annus, Artums, Bine, Cielava, Egle, Kalnroze, Purvitis, et tant d'autres, les uns soucieux de nous montrer le visage de leur pays, les autres plus détachés du sol natal. N'oublions pas les sculpteurs d'une si belle rudesse : Jansons, Melderis, Zalkalns, ou Zemdega. En vérité, les preuves surabondent de la foi artistique de la Lettonie, MM. Janis Silins et V. Ginters n'ont pas de peine à nous en convaincre.*



# LES JUGEMENTS DE VALEUR EN HISTOIRE DE L'ART

A-T-ON le droit d'émettre des jugements de valeur en histoire de l'art? Sur quoi ces jugements reposent-ils? D'après quels critères ont-ils été rendus? Ces problèmes, les plus importants peut-être de notre discipline, sont posés d'une façon nette, au début du dernier livre de M. Lionello Venturi sur l'*Histoire de la critique d'art*<sup>1</sup>. Hélas! les historiens d'art ne se soucient guère d'un sujet qui devrait, cependant, leur tenir à cœur, car sans lui, comment reconnaître les limites mêmes où commence et où finit la création artistique?

Le problème se résume ainsi :

Les jugements de valeur que les représentants de la science historique et les critiques d'art ont émis ou émettent à toute époque sur les œuvres d'art, et qui sont souvent si contradictoires, peuvent-ils avoir un fond objectif, une « valeur » réelle? En d'autres termes, y a-t-il une loi immuable régissant les valeurs absolues dans le domaine de l'art?

A vrai dire, le livre de M. L. Venturi ne donne pas de solution exhaustive à cette question, dans toute son ampleur; il ne prétend qu'à combler une lacune importante dans notre connaissance des idées qui ont été à la source de tel ou tel courant esthétique, en qualité de *substrata* des créations artistiques, à différentes époques et dans différents pays. La nécessité de connaître ces idées paraîtra évidente à ceux qui persistent à croire que l'histoire de l'art ne présente pas seulement l'exposé d'une série de phénomènes (d'ailleurs généralement mal définis) qu'on

---

1. L'*Histoire de la critique d'art*, par M. Lionello Venturi (Bruxelles, Ed. de la Connaissance, 1938), n'est pas une réédition du livre du même auteur, paru en Amérique en 1936. C'est une refonte complète, un développement enrichi d'un contenu nouveau, où M. Venturi s'attaque à maints problèmes théoriques.



doit décrire, classer, et juger ensuite d'après des préférences personnelles ou le goût conventionnel adopté par un siècle donné.

Peut-on douter que la connaissance des idées qui sont à la base de toute création spirituelle, soit indispensable, même pour déterminer la *liste des objets* qu'on passera en revue dans l'exposé historique? En effet, toutes les œuvres artistiques, ou censées telles, — nous le savons bien — ne pourront jamais figurer dans une *histoire de l'art*. Cette masse des *objets*, il faut et il a toujours fallu en extraire un certain nombre. Quel est le principe de cette sélection? Le bon plaisir de l'historien ou du critique? La renommée ou la tradition, qui sont incertaines, variables et souvent contradictoires, et ne peuvent pas toujours justifier leur choix, puisque des raisons tout autres qu'artistiques y jouent souvent un rôle important, cette renommée étant d'ailleurs toujours fondée sur le goût d'une certaine époque, condamné le plus souvent par l'époque suivante?

Bref, en histoire de l'art, en histoire de la littérature, ou en histoire tout court, nous nous trouvons toujours devant le dilemme que voici :

Ou cette *histoire* n'est qu'un assemblage de divers faits pris un peu au hasard, pour des raisons arbitraires, et elle n'aura aucune valeur scientifique.

Ou l'historien et le critique, conscients de faire une *sélection*, justifient leur choix par l'exposé de ses principes, et nous permettent ainsi de les contrôler, de

voir dans quelles limites leur triage rend compte de la réalité et nous donne le tableau exact et objectif des phénomènes que nous voulons étudier. La connaissance des idées accompagnant, précédant ou suivant les faits qui ne sont que leurs réalisations, voilà le meilleur moyen d'approcher de la solution du problème essentiel, donner à l'histoire une base scientifique.

Dans son livre, M. Lionello Venturi pour la première fois — pour autant du moins que nous le sachions — tente de présenter une histoire complète des données théoriques qui ont servi de base à diverses



FIG. 1. — STÈLE FUNÉRAIRE ÉGYPTIENNE, XIV<sup>e</sup> DYNASTIE.  
(Musée d'Aix-en-Provence.)





FIG. 2. — SARCOPHAGE D'ALEXANDRE SÉVÈRE. (Rome, Musée du Capitole.)

*Phot. Anderson.*

créations artistiques, depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours, ou qui du moins, — consciemment ou non, peu importe, — ont inspiré leurs auteurs.

Dans son introduction, l'éminent critique constate que lesdites théories, tout autant que l'intelligence d'une œuvre d'art concrète, ne peuvent se passer de jugements de valeur. L'affirmation de Michelet, selon qui l'histoire « est témoin et non juge », ne peut être prise à la lettre, car il est impossible de comprendre une œuvre d'art sans la juger en quelque façon, impossible de donner un tableau historique d'une époque artistique sans faire une sélection parmi tout ce qu'elle produit. Ce jugement est-il le résultat d'une réaction directe de notre sensibilité? Dépend-il de l'enseignement de l'histoire? L'évolution des tendances artistiques et des « goûts » opposés qui se succèdent nous empêchent de considérer chacun de ces jugements — de nos jugements exprimés dans le temps et participant à un goût défini — comme absolu et objectif.

Benedetto Croce a donné peut-être la formule la plus brillante qui permette de



résoudre l'antinomie qu'il y a entre le jugement critique d'une œuvre d'art, d'une part, et de l'autre, son caractère purement historique de chaînon dans l'évolution générale des phénomènes artistiques.

« La critique d'art, dit-il, paraît s'embarrasser d'antinomies semblables à celles que jadis Emmanuel Kant eut à formuler. D'un côté nous avons la thèse : une œuvre d'art ne peut être comprise que lorsqu'elle est ramenée aux éléments dont elle résulte. Une bonne démonstration suit : Si l'on ne fait pas cela, l'œuvre d'art est arrachée à l'ensemble historique auquel elle appartient, et elle perd ainsi sa vraie signification. Mais à cette thèse s'oppose l'antithèse, tout aussi catégorique : une œuvre d'art ne peut être comprise et jugée qu'en elle-même. Et, là encore, voici la démonstration : Si l'on ne fait pas cela, l'œuvre d'art ne sera pas une œuvre d'art, car ses éléments dispersés s'agitent aussi dans l'âme de ceux qui ne sont pas artistes. Artiste est uniquement celui qui trouve la nouvelle forme, c'est-à-dire le nouveau contenu qui est l'âme de la nouvelle œuvre d'art. La solution de l'antinomie exposée plus haut, la voici : Une œuvre d'art a certes sa valeur par elle-même, mais ce « moi » de l'œuvre d'art n'est pas quelque chose de simple et d'abstrait, une unité arithmétique ; c'est, au contraire, quelque chose de complexe, de vivant, un tout composé de parties. Comprendre une œuvre d'art, c'est comprendre le tout dans les parties et les parties dans le tout. Or, si l'on ne connaît le tout qu'à travers les parties (c'est ce qu'il y a de vrai dans la première proposition), on ne connaît les parties qu'à travers le tout (et c'est ce qui est juste dans la seconde). L'antinomie est de type kantien ; la solution de type hégélien. Cette solution établit l'importance de l'interprétation historique pour la critique esthétique. Ou plutôt, elle établit que la véritable interprétation historique et la véritable critique esthétique coïncident. »

Pour sa part, M. Lionello Venturi souligne qu'« une préférence en art est toujours un début de critique d'art. Mais une critique sans idée universelle, un jugement sans prétention universelle, c'est une tendance à la critique, un désir de critique, un jugement de sens. Ce n'est encore ni art ni critique, c'est un processus, ce n'est pas un résultat ; c'est une chose individuelle qui peut appartenir à un groupe d'individus. Ce n'est pas de la critique, c'est du goût »... « l'étude de l'histoire de l'art et de l'histoire de la critique nous convainquent que ce sont justement « les lois de l'art » qui ont un caractère éphémère et contingent, valant pour une période ou une école, jamais pour tous les temps et tous les lieux. »... « Histoire et critique d'art convergent donc vers cette compréhension de l'œuvre d'art qui ne saurait se passer de la connaissance des conditions de son apparition, qui n'est pas compréhension si elle n'est pas jugement. Le jugement est le point d'arrivée de l'histoire critique de l'art. Selon Kant, pour qui toute intuition sans concept est aveugle et tout concept sans intuition est vide, c'est dans le jugement que se réalise la pensée concrète sur l'art. »



Dans ces conditions, peut-on classer les époques artistiques, les artistes isolés et leurs œuvres diverses d'après une échelle de valeurs? et quel principe adoptera-t-on pour ce classement?

Avant de chercher la solution de ces problèmes, notons que parmi les esthéticiens et les historiens d'art modernes, la plupart, et les plus autorisés, répondent à cette question par la négative, car les jugements de valeur en matière d'art, nous dit-on, ne sauraient être objectifs et absolus, reconnus comme tels, à travers toute l'évolution historique de l'art.

Ainsi M. Victor Basch<sup>1</sup> distingue les fonctions de l'historien d'art, du critique d'art et de l'esthéticien. L'historien, d'après lui, n'a pas pour fonction de juger les événements et les hommes; c'est le rôle du critique qui trie, parmi les œuvres

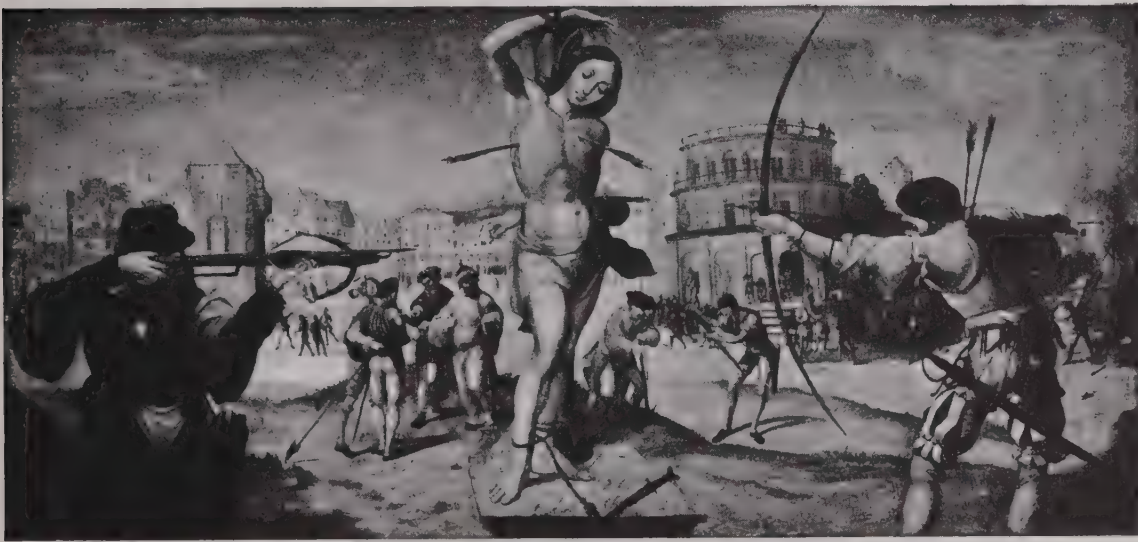


FIG. 3. — GREGORIO LOPEZ. — MARTYRE DE SAINT SÉBASTIEN. (Lisbonne, Musée d'Art ancien.)

d'art, celles dont s'occupera l'historien; enfin l'esthéticien précise les lois générales des catégories esthétiques et recherche si ces lois s'appliquent à telles œuvres particulières. On pourra se demander, néanmoins, si ce n'est pas d'après des principes tout à fait arbitraires que jugera un critique (qui ne sera pas un historien, c'est-à-dire n'aura, peut-être, aucune notion historique) et si, d'après cet enseignement, l'historien d'art n'est pas obligé de suivre sans contrôle les jugements de valeur des critiques, contemporains d'une œuvre d'art, qui ont montré, en réalité, tant de fois une incompréhension totale de l'importance de tel ou tel événement artistique<sup>2</sup>.

1. Voir le *Bulletin de l'Office international des Instituts d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, vol. 3, n° 7, juillet 1936, *Histoire de l'Art, critique d'art, esthétique*, par Victor Basch, pp. 52-59.

2. Citons, à titre d'exemple, les jugements qu'ont portés les critiques contemporains sur le Greco, Rembrandt, Watteau, Wagner, Baudelaire, Beethoven, Manet, Cézanne, etc..

Par qui seront contrôlés et rectifiés leurs jugements, si l'historien est réduit à accepter le triage et le verdict de ces critiques souvent si aveugles... ou si partiels? Par d'autres critiques, de la même époque ou d'une époque postérieure, aussi partiels et peut-être encore moins informés, — tous ignorant, pour la plupart,

les conditions mêmes, « l'esthétique » et les « climats » de la création artistique, surtout quand il s'agit d'une époque éloignée d'eux? C'est plutôt l'historien qui, en l'occurrence, sera obligé de renoncer à ce rôle impossible de « témoin et non juge ». D'ailleurs, le jugement des critiques n'a jamais été unanime. Pour décider qui a raison, comme pour choisir les œuvres d'art devant figurer dans l'histoire, l'historien n'est-il pas obligé de *juger* lui-même?

Tout cela ne serait-il qu'une démonstration du caractère purement factice de la division tripartite préconisée par M. V. Basch, et, d'autre part, n'y trouverait-on pas la preuve la plus éclatante de l'impossibilité d'éliminer les jugements de valeur de l'histoire de l'art?

Il reste à recourir à l'*échappatoire sociologique*. Pour expliquer une certaine universalité qui s'est réalisée dans les jugements sur certains artistes, on nous dit encore qu'ils sont appréciés grâce à des facteurs « rationnels » (lois de composition, de rapports des parties à l'ensemble, d'adaptation des moyens d'expression au sujet à exprimer, des relations entre la forme et le contenu, etc.), qui d'ailleurs,



FIG. 4. — LODOVICO CARRACCI. — SAINT SÉBASTIEN.  
Dessin. (Vienne, Albertina.)



— on nous le concède, — sont tous sujets à caution et ne sont souvent nullement observés dans le cas de ce que l'on considère comme des chefs-d'œuvre. Quant au « relativisme sociologique »<sup>1</sup>, il peut constater, à la rigueur, les changements des *goûts*, mais il est incapable d'expliquer le mécanisme des *préférences*, incapable de faire comprendre en quoi consiste la base *objective* qui permet aux *historiens d'art*, du moins à ceux qui ont un esprit assez large, de tomber d'accord, *grosso modo*, sur la valeur de telle œuvre d'art, parmi d'autres semblables appartenant aux manifestations du même goût. M. Ch. Lalo, dans son plaidoyer éloquent en faveur du relativisme sociologique, nous parle des faits collectifs dans la succession « des goûts primitifs, classiques, baroques »..., mais ces faits collectifs expliquent-ils le rôle efficace de ceux qui ont souvent *créé un goût* par une action personnelle, le rôle des grands artistes reconnus, au moins à distance, par tout le monde, quel que soit le courant artistique et le « goût » qu'ils représentent? Et, d'autre part, ce rôle, cette renommée ou cette influence n'ont pas toujours été immédiats et incontestables, parfois un certain nombre parmi les plus grands n'ont jamais été reconnus « socialement parlant »!



FIG. 5. — PÉRUGIN. — SAINT SÉBASTIEN.  
Dessin. (Vienne, Albertina.)

1. Voir sur ce sujet l'article de M. Ch. Lalo, dans le *Bull. Off. des Inst. d'Arch. et d'Histoire de l'Art*, n° 6, 1936, pp. 54-57. « C'est être sociologue, dit M. Lalo, que de remplacer l'universalité prétendue d'un beau absolu par la généralité relative de certaines valeurs dans certains milieux... d'étudier... des inventions individuelles et des besoins collectifs qui les font adopter, c'est-à-dire valoriser... »

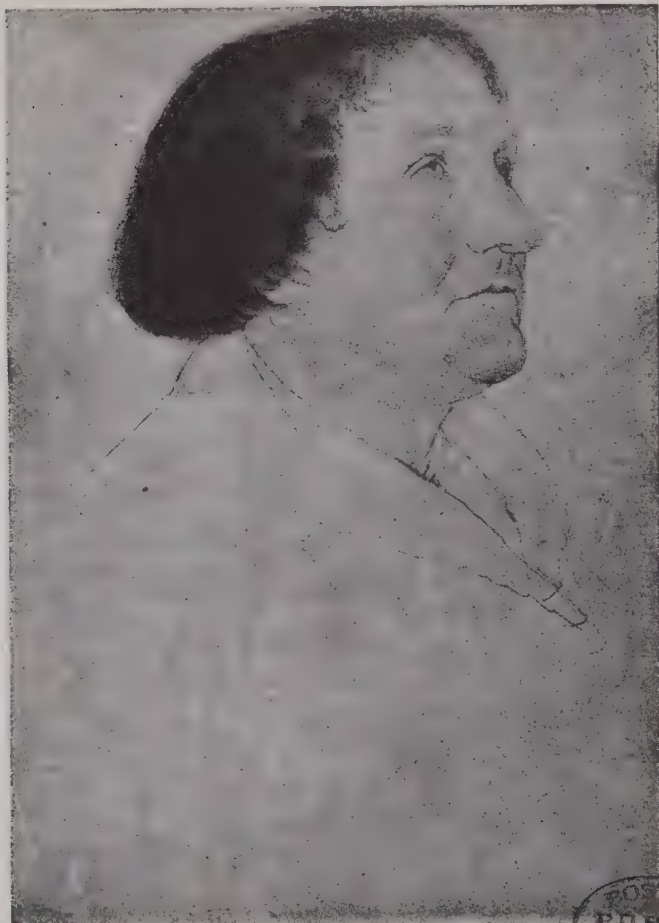


FIG. 6. — HANS HOLBEIN. — PORTRAIT DE JAKOB MEYER.  
(Bâle, Kunsthalle.)

ques postérieures, plus ou moins éloignées de la leur, d'autres encore sont parfois restés isolés dans leur grandeur, admirés beaucoup plus tard par quelques grands esprits ou quelques artistes qui les ont adoptés, mais eux-mêmes, ils n'ont jamais été suivis, au sens propre du mot, ni compris par la foule des amateurs et critiques (voir le sort du Greco, malgré son influence tardive).

Comment sortir de cette impasse?

J'ai essayé, ailleurs, de déterminer, dans les grandes lignes, la base des évaluations qu'on a parfois appliquées à des périodes historiques entières. J'ai pu constater qu'on se représentait souvent l'histoire générale de l'humanité comme une suite d'époques resplendissantes, interrompue par des périodes de décadence, et je me suis demandé si cette conception correspondait à une réalité?

Et puis, que l'on compare le succès réel respectif d'un F. Bol et de Rembrandt auprès de leurs contemporains hollandais; du Greco qui échoue à la cour d'Espagne; de Manet, de Cézanne, avec le succès de tant d'autres qui représentaient beaucoup mieux les « faits collectifs ». Enfin, aucune école, peut-être, n'a eu la vogue des nazaréens auprès des « collectivités ». La méthode sociologique nous ferait affirmer l'importance et la supériorité d'un Cornelius — personnification du goût de l'époque, — sur Rembrandt ou le Greco.

Il est vrai que, par contre, un Titien, un Raphaël ou un Michel-Ange représentent bien le goût de leurs milieux et de leurs époques, et les dirigent même.

Ainsi, parmi ces artistes, les uns représentent une valeur sociale immédiate, d'autres n'ont eu aucune influence immédiate et ont formé le *goût* des épo-



En effet, d'après quelle échelle de valeurs classerait-on les époques? La haute valeur attribuée à un temps déterminé s'applique-t-elle simultanément à tous les domaines de l'activité humaine, ou seulement à quelques-uns en particulier? Et pour quelle raison, par quelle autorité?

Enfin, ces jugements sont-ils et ont-ils été immuables à travers les siècles; en d'autres termes, ces appréciations n'ont-elles jamais changé, à différentes époques et dans différents pays?

Or, l'expérience historique nous enseigne que chaque époque fait et a toujours fait preuve d'un subjectivisme, d'un arbitraire illimité, dans les jugements qu'elle porte sur son temps et sur les siècles qui l'ont précédée.

Ainsi, pour en donner une illustration particulièrement caractéristique, le siècle de Périclès, en Grèce, a été considéré longtemps par les juges les plus qualifiés, et aujourd'hui encore par quelques-uns, comme l'âge d'or par excellence, avec, dans le domaine de la vie sociale et politique, la République d'Athènes; dans le domaine de la pensée, l'école des grands philosophes socratiques; dans le domaine de l'art, les grands poètes (Sophocle, Aristophane, etc.), les grands artistes (Phidias et le Parthénon, Myron, Polyclète, etc.); dans le domaine religieux, le culte plastique, harmonieux et clair d'Apollon, etc.

En étudiant d'autres périodes de l'histoire de la civilisation européenne, on les classait d'après les analogies, plus ou moins évidentes, qu'elles présentaient avec le « siècle de Périclès ». Naturellement la Haute-Renaissance ayant des affinités incontestables avec cette *ère parfaite*, fut proclamée un autre âge d'or, où, d'ailleurs, les mêmes valeurs triomphaient et se trouvaient plus ou moins complètement réalisées.

Mais l'étude d'une autre période de l'Antiquité permet d'apprécier d'autres aspects de la même culture. L'époque hellénistique avec sa poésie alexandrine (Callimaque, Théocrite, etc.), sa nouvelle comédie néo-attique, de mœurs (Ménandre), ses



FIG. 7. — DOMENICO GHIRLANDAJO. — PORTRAIT.  
Dessin. (Florence, Galerie des Offices.)

genres lyriques (méliques, connus surtout par leurs imitateurs latins, Catulle, etc.), ses sculpteurs « pathétiques » (le Laocoon, la Victoire de Samothrace, l'Apollon du Belvédère, la Vénus de Milo et la Vénus des Médicis, etc.); sa peinture (Apelle, Protogène, Antiphile), ses penseurs épicuriens, stoïciens, néo-platoniciens, les cultes de Dionysos, de la Grande Mère des dieux, des divinités orientales, toutes ces expressions d'une certaine mentalité, plus passionnée, plus intérieure, moins pondérée, d'une substance différente, ont trouvé à d'autres époques leurs admirateurs et leurs partisans, et c'est cette période qui parut correspondre le mieux à leur « idéal ». Par analogie, on apprécia l'époque baroque et ses éléments spirituels et artistiques.

Ce n'est pas tout. Tour à tour, l'époque archaïque, les « primitifs », les croyances chthoniennes, la gnose mystique, et, dans le domaine de l'art, l'art archaïque en Égypte, ou en Grèce, l'art égéen..., l'art roman..., le romantisme..., la poésie soi-disant populaire, la sensibilité enfantine, tout cela, parfois plus ou moins confondu, en raison d'affinités fort douteuses d'ailleurs, fut admiré, magnifié, sublimisé, entouré d'auréoles exclusives par divers champions qui, souvent, ne tombaient même pas d'accord sur les éléments de leurs admirations.

Enfin, ce fut la découverte de l'art et des croyances du Proche et de l'Extrême-Orient, avec leurs conceptions si différentes des nôtres, ce goût ornemental autrement dominateur, et cet irréalisme des formes décoratives, d'une grande élévation spirituelle : la peinture et la sculpture bouddhiste aux Indes (Ajanta) et en Chine, etc.

On pourrait citer d'autres découpages, d'autres constructions aussi légitimes et aussi contestables.

Le plus grand inconvénient de ces schémas théoriques est que chaque *type* de



FIG. 8. — FRANÇOIS CLOUET. — PORTRAIT D'UN INCONNU.  
Dessin. (Vienne, Albertina.)



civilisation présente d'innombrables visages, non seulement à diverses périodes de son évolution, mais différant dans la vision de ceux qui l'étudient. Ainsi l'Antiquité telle qu'elle se présentait aux yeux des humanistes, l'Antiquité vue et sentie par les poètes et les érudits du grand siècle français, l'Antiquité si différente de Winckelmann et de Lessing, celle de Nietzsche et de Rhode, celle de Wilamowitz-Möellendorf et de Thadée Zielinski.

Et quand les savants allemands ont donné le surnom de « pseudo-classicisme » au classicisme français, ils ne se sont pas doutés que leur vision du monde antique était au moins aussi fausse et subjective que celle des admirables connaisseurs de l'Antiquité du XVII<sup>e</sup> siècle français, dont le seul péché fut de joindre à leurs connaissances, forcément et fatalement incomplètes du passé, leur propre mentalité, une mentalité moderne, ce péché ou ce défaut étant inséparable de *toute* pensée humaine...

Ces divers systèmes, qu'on pourrait multiplier à loisir, ne s'entendent que sur un point : l'existence d'âges de splendeur et d'âges de décadence. Mais, hélas ! quand il s'agit d'indiquer avec précision quels sont ces « âges », personne n'est plus d'accord.

Doit-on conclure que toute tentative de déterminer les valeurs dans le domaine historique est et doit être vaine et arbitraire ? Les forces spirituelles qui ont animé et animent notre vie sont-elles condamnées à être toujours indifférentes, sans développement ou perfectionnement ?

Nous ne le croyons pas. Notre erreur ne tient-elle pas à ce que nous considérons *en bloc* tous les domaines de l'activité humaine, d'une part, mais d'autre part, encore davantage, à ce que nous ne reconnaissons pas assez que le vrai perfectionnement, le vrai enrichissement consiste dans la variété des *formes* et des *types* nouveaux qui se créent et *se complètent* dans la durée ; enfin à ce qu'au lieu d'*observer* les *faits réels et concrets*, de déterminer le degré des correspondances entre les *visées* et les *réalisations*, de distinguer les éléments de la vie créatrice par leur spécification aux moments de leur expression la plus intense, à telle ou telle autre époque, ou dans telle ou telle autre œuvre, nous les jugeons en nous fondant sur nos prédilections, nos goûts personnels, arbitraires et changeants, en construisant *ensuite* des théories et des classements pour les justifier logiquement.

Nous savons que des forces psychologiques contraires ont régi divers courants de la spiritualité humaine à travers les siècles : à certaines époques le monde visible, plus ou moins statique, et pour ainsi dire cristallisé, avec ses éléments corporels, matériels, ses couleurs et ses formes réelles, la vision nette fondée sur la perception directe de nos sens, etc., et un esprit d'analyse critique et détaillée, régissent le fond de toutes nos perceptions et de tous nos concepts ; — à d'autres époques, la force dynamique et créatrice, la sensation intense de la vie, formant un ensemble

indivisible, le rythme du processus vital même qui englobe la pensée et les sentiments, déterminent une attitude contraire, aussi propre à l'homme que la précédente. Ces deux attitudes sont inconciliables, contradictoires. Avons-nous le droit d'imposer nos préférences dans un jugement censé objectif et historique?

Cela posé, nous sommes amenés à rechercher quelles sont les conditions dans lesquelles l'activité humaine donne les meilleurs résultats, c'est-à-dire atteint à la fois la plus grande intensité et la plus grande originalité.

Car il y a tout de même des époques où notre force créatrice semble se désintéresser plus ou moins d'un certain côté de nos possibilités spirituelles. Seulement, prenons garde. N'oublions pas que l'activité humaine est un fait compliqué : elle comprend des branches différemment spécifiées, des rayons divers dont les moments d'intensité suprême ne coïncident pas nécessairement et toujours.

Si le siècle qui précéda et les deux siècles qui suivirent la naissance de Jésus-Christ, par exemple, ne se signalent dans aucun des pays méditerranéens par un éveil particulier dans la création plastique, et, d'autre part, présentent une intensité et une diversité extraordinaires dans la vie religieuse, que doit-on en conclure?

L'histoire de la formation du christianisme des premiers siècles, la rivalité des croyances, les écoles d'exégèse, l'esprit prophétique exalté, les hérésies, etc., en somme l'importance des questions théologiques (au sens le plus large du mot) dans la vie humaine témoigne bien que ce fut, pour ainsi dire, l'*ère exceptionnelle de la foi* pour un certain groupe de pays. La même chose peut être dite, *mutatis mutandis* au sujet du Moyen Age, de l'époque de la Réforme et de la Contre-Réforme, bien que le caractère de la foi, à ces époques, soit différent, que d'autres pays y jouent un rôle important, que cette floraison de la foi coïncide ici avec des floraisons artistiques, d'ailleurs respectivement très inégales en intensité et en originalité. Quant à la *foi* toute seule, nous n'avons pas le droit, guidés par nos prédilections personnelles, de méconnaître d'autres périodes de foi ardente : ni celle du prophétisme juif et de ses prolongements au Moyen Age<sup>1</sup> et à travers l'époque moderne, ni celle des diverses formes du mysticisme grec ou gnostique, ni celle des croyances iraniennes, égyptiennes, brahmaniques, bouddhistes ou jaïnistes, daoïstes ou islamiques..., quels que soient le lieu et la période historique de leurs manifestations, quelle que soit même la valeur purement philosophique, pour ainsi dire, logique ou ontologique, de leurs enseignements.

Les domaines politique, social, économique, technique, philosophique, artistique, etc., se prêtent également à des constatations de ce genre. Les siècles de floraison d'une certaine branche d'activité humaine coïncident souvent avec une certaine paralysie de la branche voisine.

---

1. Voir les témoignages directs et indirects sur l'importance générale de ses apports spirituels chez saint Thomas d'Aquin, qui se considérait comme l'élève de Moïse Maïmonide; chez Duns Scot, qui se réclamait d'Ibn Ghebirol; chez Spinoza, nourri de la Cabbale, de Maïmonide, Jehuda Alfaschar, Hasdai Crescas, Ghersonide, Raschi, Ibn Ezra, Menasché ben Israël, etc. Voir aussi Nicolas de Cusa.



Toutes ces époques, toutes ces mentalités se révéleraient différentes et souvent opposées, incapables de se comprendre et de s'apprécier mutuellement, se méconnaissant et se méprisant. Cependant, toutes ont un trait commun, un seul, il est vrai : elles ont toutes la même foi passionnée. L'objet change, dans un cas c'est la religion, dans un autre l'art, dans un troisième c'est la science, dans un quatrième le bien-être social, etc., et ce sont des religions différentes, et ce sont des conceptions artistiques et des théories esthétiques différentes. Mais, chaque fois, l'objet devient centre d'une passion et d'une croyance.

*Cette foi profonde et entière* nous permet de considérer l'époque en question, « son époque », comme particulièrement florissante pour la branche de notre spiritualité et, plus généralement, de notre civilisation qui y est intéressée.

Ainsi le début du  $xx^e$  siècle, qui a eu une foi démesurée dans l'importance des forces mécaniques et techniques, n'a eu aucune foi dans le sens et le sérieux absolus de l'art, et peu de foi ou pas du tout dans les valeurs de la religion. Cette époque pourrait donc être considérée comme l'ère de la science appliquée, mais non pas comme celle de l'art ou de la religion.

Il nous semble donc qu'une des conditions qu'on devrait rechercher avant tout pour arriver à des jugements de valeur objectifs en art comme dans d'autres domaines de la spiritualité, serait la détermination des époques où l'activité artistique elle-même se présente comme une chose vivante, d'une importance capitale,

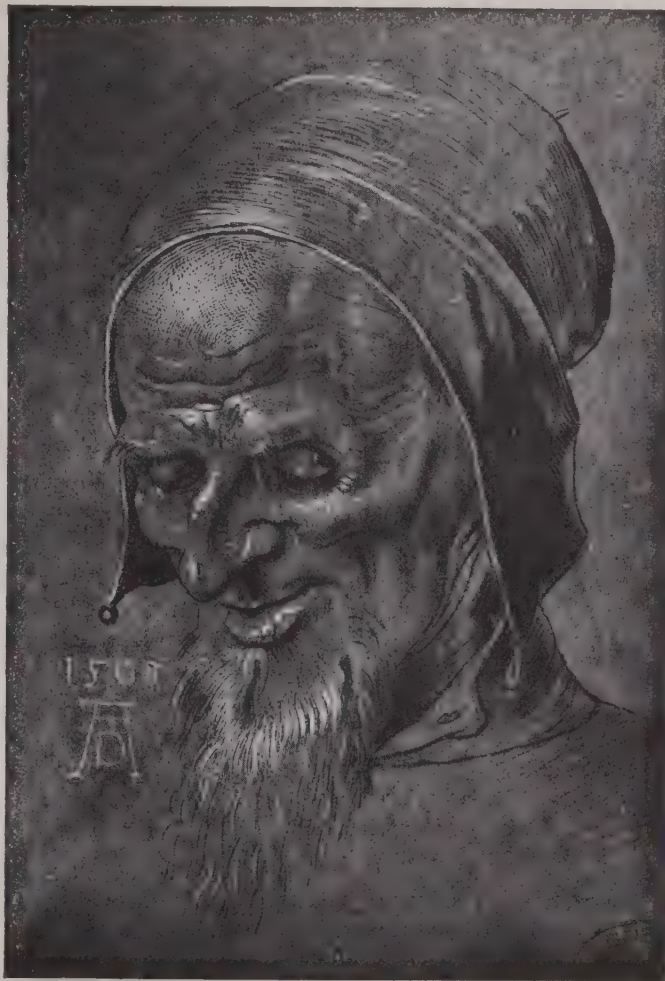


FIG. 9. — ALBERT DURER. — TÊTE D'APÔTRE.  
Dessin. (Vienne, Albertina.)



FIG. 10. — LUCAS GRANACH. — PORTRAIT D'UN JEUNE HOMME.  
Dessin. (Galerie Liechtenstein, Vienne.)

sérieuse et sacrée<sup>1</sup>. On devrait procéder, ensuite, à la classification des œuvres d'art et des artistes par *types des expressions artistiques*, car une théorie d'art (le fait est trop connu pour y insister) ne correspond généralement qu'à un *type d'expression* déterminé. Et partout la valeur réelle dépend seulement — quelles que soient les idées qui les inspirent — de l'élan créateur, qui à travers diverses techniques, permet de s'affirmer au dynamisme de l'artiste, ces visées artistiques personnelles et originales que A. Riegl a si bien désignées par le terme allemand de *Kunstwollen*, auquel doit correspondre aussi l'attitude du spectateur idéal<sup>2</sup>.

Les types d'art évoluent et se contredisent. Dans notre étude sur les deux modes d'expression opposés dans l'histoire de l'art (*G. B.-A.*, septembre

1937), nous avons essayé de grouper systématiquement les attitudes possibles de l'artiste vis-à-vis de son œuvre, qui correspondent à des attitudes psychologiques, des mentalités et des époques différentes. Dans les cadres de ces époques, on distingue naturellement les nuances les plus diverses, et l'on doit en tenir compte.

1. Et non pas un amusement, un sport ou une virtuosité.

2. Le *Kunstwollen*, les « visées artistiques », représente, en somme, la réalisation consciente de l'artiste. Riegl donne, par exemple, l'analyse que voici des intentions artistiques de l'auteur du sarcophage prétendu d'Alexandre Sévère au Musée du Capitole, à Rome. Le fond du relief n'apparaît ici que sous la forme d'une bande que touchent les têtes des personnages. C'est tout ce qui reste du dernier plan, qui a toujours été conçu dans les styles des époques antérieures, comme une surface interrompue. En dehors de cette bande, on ne trouve pas de fond; quant aux figures elles forment deux plans, l'un se superposant à l'autre : on ne voit du second que les têtes. Les figures du premier plan sont modelées en un haut-relief si accentué, séparées par des ombres si profondes qu'elles produisent l'effet de se mouvoir dans l'espace libre. Ce caractère du monument contraste avec celui d'autres, à peu près contemporains, où les figures sont soudées avec le fond. Cependant, malgré la tendance fort accusée à la libération dans l'espace, la présence du fond, réduit, il est vrai, à peine à une bande, soumet la conception artistique à une précision de contours incompatible avec l'indépendance spatiale des figures. Ainsi la netteté classique cède la place aux effets de la succession des lumières et des ombres, où, néanmoins, la présence des demi-tons du clair-obscur témoigne des restes de la conception tactile...



Ceci n'est qu'un déblaiement préliminaire.

Le relativisme exagéré dans les jugements de valeur en histoire de l'art ne devrait-il pas subir le sort des relativismes dans la science et dans la philosophie?

Un coup d'œil rapide sur l'histoire de la pensée humaine, en particulier sur celle qui nous est le mieux connue et la plus aisée à comprendre : la pensée européenne, nous permet de constater qu'à partir du moment où l'humanité a cherché à se rendre compte du sens de son existence, elle a toujours recherché une unité de principe qui est censée former les éléments de l'univers. Pour les anciens philosophes grecs, cette unité se trouvait dans l'unité du principe de la matière; pour les philosophes modernes, dans l'unité du principe de la causalité. Notre époque, à ce qu'il semble, s'adapte peu à ces recherches de principe absolu. Éduquée dans un esprit de subjectivisme outrancier, la seule universalité qu'elle ait longtemps admise fut celle des lois du relativisme sur tous les terrains : scientifique, philosophique, artistique, etc. On tâcha de renoncer même à toute construction générale, en limitant la portée des « hypothèses de travail », nécessaires, néanmoins, à l'avancement de la science.

Il n'est pas sans intérêt de noter que l'émiettement de nos connaissances, le renoncement à tout système synthétique, à toute théorie générale, va de pair avec cette négation de l'Absolu, notion qui, néanmoins, est la seule capable de justifier nos recherches, nos efforts, le sens du processus vital.

Cependant, ces observations isolées, ces recherches analytiques de détail, les faits éparpillés qu'on étudiait, ont élargi le domaine de nos connaissances, de nos expériences. Les éléments nouveaux ont pu être saisis sur le vif. On a pu acquérir une information plus ample et plus détaillée, et aussi se rendre compte des limites de la science et de la pensée humaine.

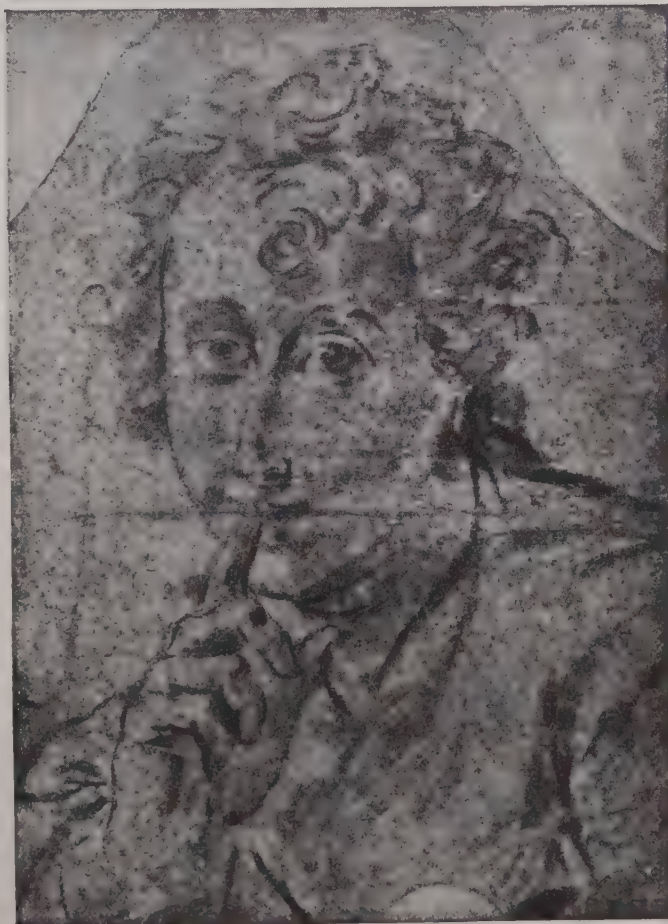


FIG. 11. — GRECO. — PORTRAIT D'UN JEUNE HOMME.  
Dessin. (Galerie Liechtenstein, Vienne.)

Comme jadis, après l'analyse destructive des sophistes et des sceptiques, les « Idées » absolues des écoles socratiques ont renouvelé l'histoire de la philosophie, comme, après le criticisme de Kant, Fichte, Schelling et Hegel furent les grands éclaireurs de la nouvelle renaissance métaphysique, de nos jours, les grandes écoles métaphysiques d'intuitivisme<sup>1</sup> ouvrent de nouveaux horizons et attestent que de nouvelles étapes ont été brûlées par la pensée humaine. D'autre part, le vitalisme en biologie, la nouvelle conception, en physique, des éléments qui forment l'univers, ont ruiné l'ancienne antinomie : matière-mouvement, atome-énergie.

On revient par des voies différentes, au même principe d'unité, d'absolu agissant.

Il est peut-être temps de ressusciter aussi la notion de la valeur absolue en art, confessée, quoi qu'on en dise, par Kant lui-même, cité trop souvent par ceux qui croient au subjectivisme inéluctable de tout jugement de valeur esthétique.

« *Il n'y a pas un Beau en soi*, dit M. V. Basch, *planant dans le ciel des Idées platoniciennes, sur quoi devraient se modeler et à quoi devraient participer les manifestations infinies de la beauté.* » Certes, rien ne serait plus judicieux que cette remarque, s'il s'agissait d'imposer un certain type de conception artistique au détriment des autres, mais à l'intérieur de chacun des types qui se rapportent tous à la notion du Beau Absolu (purement théorique), comme les attributs de Dieu de Spinoza à cet Absolu même, *le degré de la réalisation des intentions de l'artiste, et la correspondance de cette réalisation avec l'attente de l'artiste passif* qui est le critère idéal, ne seraient-ils pas le « critérium » de valeur que nous cherchons ?

Certes, le caractère absolu d'une valeur esthétique, abstraction faite de ce qu'elle doit à son époque, au « goût » dominant son siècle, aux idées courantes, etc., ne saurait s'exprimer que par une loi immuable régissant les *rapports* entre les « expressions » et les « intentions » artistiques, correspondant nécessairement à l'émotion esthétique passée, présente ou future, mais non pas à une formule figée. La transsubstantiation de tous les éléments créateurs de la vie spirituels en des valeurs « désintéressées », dont les « modes » d'expression changent, mais non leurs *rapports* avec le foyer d'émission, voilà ce que nous paraît être la condition essentielle de cette loi absolue. En d'autres termes, la *notion de valeur artistique* devrait subir une évolution semblable à celle qui s'est produite dans l'histoire de la philosophie en ce qui concerne la notion d'Univers, où l'unité du principe de la matière des philosophes anciens a cédé la place à l'*unité du principe de causalité* chez les penseurs modernes. Elle symboliserait, dans le domaine du concret et de l'objectif perçu par nos sens, visuel, auditif, tactile, le retour à l'idée du principe absolu. Elle nous permettrait ainsi de saisir, à travers nos sensations, à travers les

1. Peu importe la nuance, cette tendance métaphysique est commune aussi bien au bergsonisme qu'à l'école phénoménologiste allemande, aux systèmes du philosophe anglais Alexander, à l'école néo-thomiste, à l'école néo-hégélienne, au système du philosophe russe Lossky, etc.



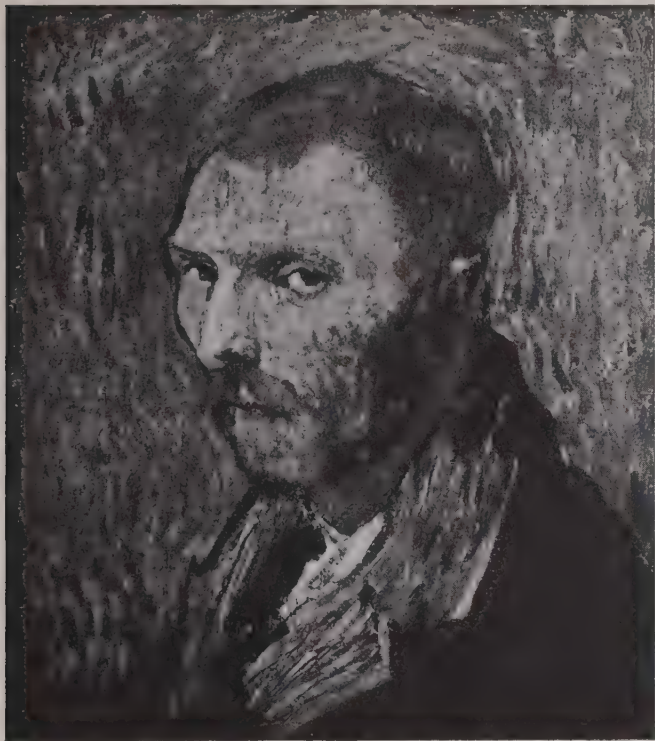


FIG. 12. — VAN GOGH. — PORTRAIT DU PEINTRE.

formes, les couleurs et les sons accidentels de notre monde extérieur ou intérieur, leur aspect réel, différemment exprimé. Nous pourrions voir, entendre, sentir l'essence et l'image vraie des choses ou le rythme caché de la vie et de la respiration, en « écartant les symboles banaux, utilement et pratiquement adoptés tous les jours ». C'est ainsi que la notion de la *valeur artistique* correspondrait dans le domaine de la réalité concrète aux deux autres notions absolues, celle du *bien*, dans le domaine intérieur et vague des sentiments (ce que M. Bergson appelle la morale dynamique), et celle de la *vérité*, dans l'abstrait, purement intellectuel...

Cette conception de « l'absolu » en art ne lui permettra jamais de se figer dans un canon

qui serait sa mort. Ainsi, toute expression artistique nouvelle justifierait son existence par de *nouveaux rapports de causalité*, surgissant d'une nécessité intérieure, résultant des exigences nécessaires de son époque; de sorte qu'une nouvelle formule de rapports témoignerait d'une nouvelle manière de sentir et de s'exprimer en formes et en couleurs. Les jugements de valeur ainsi compris dépendraient du *dynamisme de la création*, de l'apport vital *nouveau et actif* de l'artiste pour autant que celui-ci sera porteur d'une foi réelle dans son œuvre, condition qui condamne d'avance tout pastiche et imitation de ce qui a été créé sous des climats différents, tout exercice de technique et de virtuosité, vide de foi réelle<sup>1</sup>.

Cela dit, nous hésiterons toujours, pour notre part, à nous fier aux appréciations, aux jugements de la critique contemporaine de l'œuvre, trop subjective, partielle et souvent aveugle, mais surtout — ce qui est plus grave encore — inca-

1. Ainsi sont condamnées les résurrections de ce qui a été déjà dépassé, tel l'art des nazaréens, des préraphaélites, les néo-gothiques, néo-classiques, les maniérismes, etc., bien que chacun de ces courants puisse contenir des *éléments isolés et nouveaux* fort précieux pour l'art, et les *qualités techniques* relevant d'un art authentique, qu'on doit apprécier et qui, sans doute, pourrait être utilisé un jour d'une façon plus adéquate.

pable de voir les causes et les sources, les conditions, les suites et les influences d'un phénomène artistique, de même que la nouveauté réelle de son apport. C'est l'histoire seule qui peut donner la connaissance de tous les éléments du problème, si l'historien est doué d'une sensibilité artistique certaine, et s'il peut discerner ce qui est son goût personnel de ce qui relève d'autres valeurs aussi précieuses *sub specie æterni*, même de celles qui lui sont étrangères, en d'autres termes, si cet historien a une information complète, s'il sait s'assimiler les attitudes psychologiques les plus contraires, avec la sensibilité d'un artiste passif. Ces conditions ardues sont indispensables à qui s'arroge le droit de se prononcer sur les valeurs léguées par l'histoire de l'art.

Dans la transformation de tous les éléments de la vie, de la civilisation, des croyances, de la spiritualité et de la matérialité d'une époque ou d'un individu, de sa manière de vivre, de penser et de créer, dans leur transformation entière en *visions artistiques réalisées*, devenues objets d'une foi réelle et fervente, voilà où nous croyons trouver la source des jugements de valeur absolue et objective en art, qui dépasseraient le relativisme du goût d'une époque ou d'un style artistique déterminée, le relativisme d'une certaine manière, entre plusieurs, de sentir et de s'exprimer.

MYRON MALKIEL-JIRMOUNSKY.



FIG. 13. — PAN ET LES HEURES.  
(Bas-relief du Musée du Capitole, Rome.)



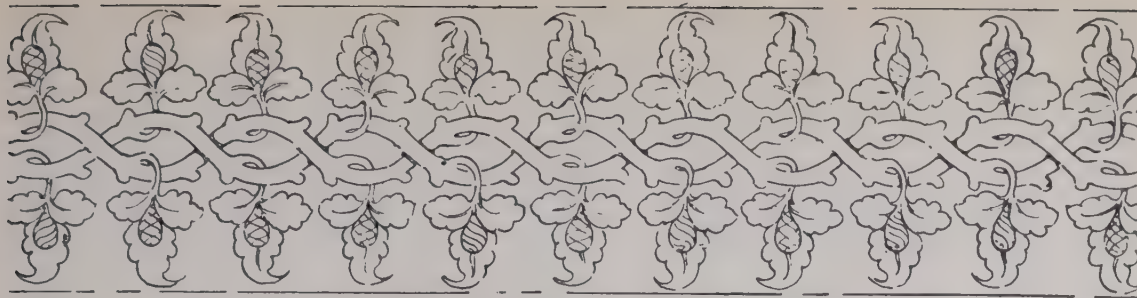


FIG. 1. — LA ROCCA BONCOMPAGNI. — DÉTAIL DE LA DÉCORATION EXTÉRIEURE DE LA COUR.

# LA ROCCA BONCOMPAGNI LUDOVISI DI VIGNOLA A MODÈNE

**A** L'OMBRE des deux hautes tours qui la protègent comme une escorte vigilante, dominant la cité gracieusement épandue alentour, et la plaine sa vassale, la Rocca di Vignola, majestueuse dans son austérité, demeure le témoin d'un passé glorieux.

La solitude et le silence qui règnent dans les cours désertes et dans les salles abandonnées, jettent dans l'esprit du visiteur un sentiment nostalgique ; les fastes d'une seigneurie disparue renaissent par l'effet d'un travail sagace de restauration, réveillant une théorie infinie de souvenirs. Les premières tranchées fondamentales de la Rocca furent ouvertes par la charrue lombarde de saint Anselme — le cousin de l'indomptable roi Astolphe, fondateur de la célèbre abbaye de Nonantola — à qui l'on doit aussi l'érection de la plus ancienne des tours — elle existe aujourd'hui encore — tutrice des biens que l'abbaye possédait sur ce domaine.

Après deux siècles environ d'une vie consacrée à la défense du territoire, elle



FIG. 2. — LA ROCCA BONCOMPAGNI. — ARCHIVOLTE DE LA PORTE D'ENTRÉE.

devint l'un des principaux boulevards de la féodalité italienne contre le violent et tyrannique roi d'Italie, Ugo de Provence. Le marquis d'Ivrea, Béranger II, exilé puis rappelé par les Svevia dei Signori, qui revendiquaient leurs droits, déclara la guerre au souverain étranger. La Rocca défia les colères du roi et le contraignit à lever un siège inutile, en lui barrant toute retraite. Encerclé par l'adversaire, il dut se déclarer vaincu, et abdiquer en faveur de son fils Lotario, reconnu par la noblesse, mais sous la tutelle du vainqueur, le marquis d'Ivrea. Vaine couronne, qui ne devait peser que peu d'années sur la tête du jeune homme, monarque désarmé et infortuné, destiné à passer, avec son épouse Adélaïde, les tristes et inutiles journées de son règne, entouré de gardes camouflés en gentilshommes de la cour, dans la Rocca di Vignola, royale ou plutôt somptueuse prison. Et quand ce roi avili inclinera sa tête fatiguée pour un sommeil éternel, les voûtes résonneront des gémissements de sa veuve, qui refusera altièrement d'épouser Ajalbert, fils de Béranger d'Ivrea, pour ne pas affermir le sceptre en sa main. Othon de Germanie, par elle invoqué, ne lui refusera pas son aide, et, quelques années plus tard, lui offrira la couronne d'impératrice du Saint Empire Romain.

Aux fastes de la cour de Lotario succédèrent, dans la Rocca, ceux, plus austères, des évêques de Modène, suivis de l'appareil belliqueux de la grande comtesse Mathilde de Canossa; puis, à l'aube du XIII<sup>e</sup> siècle, les frères ennemis, Guelfes et Gibelins, par des luttes continuelles et sanglantes, s'en disputèrent alternativement la seigneurie. C'est à quoi furent dus des accroissements et des fortifications commandés par le développement de ces rivalités de partis.

En 1247, les da Corzano, seigneurs gibelins de Modène, épaulés par le roi



Enzo di Svevia, mettaient à fer et à feu le manoir que les Rangoni et les autres exilés guelfes occupaient avec l'aide de la Bologne papale. Mais, le destin de la guerre ayant changé, Gherardo dei Grassoni le reconstruit l'année suivante, consolidant à Vignola la seigneurie de sa famille, qui la tiendra pendant plus d'un siècle. En 1357 commencèrent à se succéder d'âpres et sanglantes tentatives faites par les Este, marquis de Ferrare, pour s'emparer de la Rocca, et les guerres ne prirent fin qu'en 1400, par la totale déconfiture des Grassoni : ils disparurent alors à jamais de l'histoire de Vignola.

LES SEIGNEURIES DES ESTE ET DES BONCOMPAGNI. — Maîtres de la forteresse, les Este ne la gardèrent que peu de temps, puisque le 25 janvier de l'année suivante, ils en firent donation, en récompense d'anciens services, au noble ferrarais Uguccone dei Contrari, descendant des ducs de Bavière. Un siècle plus tard, les hostilités ouvertes entre la Maison d'Este et la Cour de Rome firent chasser de la Rocca les descendants d'Uguccone, et le pape Léon X de Médicis en fit don au magnifique condottière Guido Rangoni<sup>1</sup>. Don de brève durée ! A la fin du même siècle, une contre-offensive des Este rend le Castello aux Contrari, qui en augmentent les fortifications, et celles-ci résisteront au choc des armées de Charles-Quint. Vers la fin de 1575, la tragédie étend ses ailes sur cette famille que les Este voulurent éteindre pour punir l'assassinat d'un Gonzague commis par la main d'un de ses membres.

Le duc Alphonse d'Este, devenu ainsi l'arbitre des destinées de la Rocca di Vignola, signait, le 5 août 1577, un traité avec le pape Grégoire XIII, par quoi cette seigneurie passait aux mains de Jacopo Boncompagni, propre neveu du pontife. Les descendants de cette famille se maintinrent en possession du territoire, non pas directement, mais par le moyen d'un gouverneur, jusqu'à l'époque de la Révolution française, où l'histoire du Castello se sépare de celle de la cité développée autour de lui.

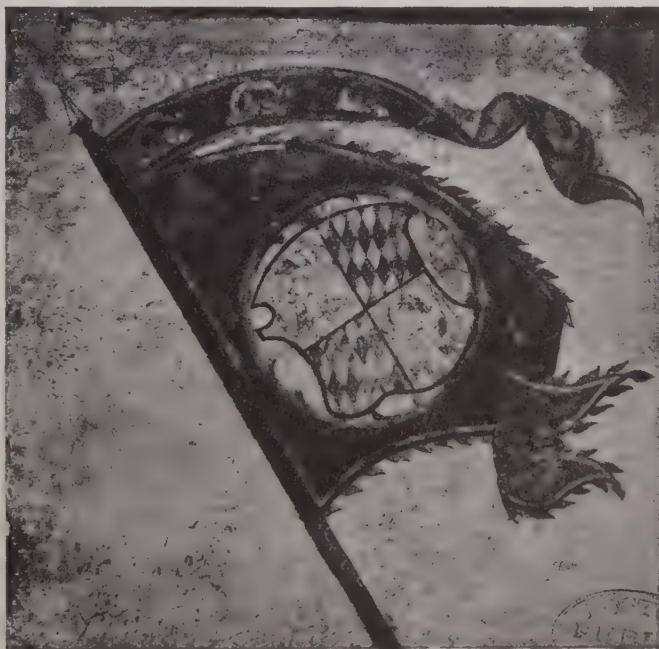


FIG. 3. — ÉTENDARD DES CONTRARI.  
Fresque de la Rocca Boncompagni.

1. Voir Carlo Coppi da Gorzano, *Fulgide figure modenese nella storia d'Italia*, dans *Gazzetta della Domenica*, Modène, 23 oct. 1932.

Resté propriété des ducs Boncompagni, qui résidaient à Rome, et subissant toutes les conséquences de l'abandon, il devint l'auberge des pauvres et donna libre champ au vandalisme des soldats qui y furent logés. Enfin, devenu le siège de la Municipalité, l'œuvre de dévastation s'y accomplit par la destruction de toute trace artistique, par le badigeonnage de ce qui restait des fresques, et par toutes autres monstruosités.

LES RESTAURATIONS. — En 1907, à l'occasion du quatrième centenaire de la naissance de Jacopo Barozzi, on enleva les papiers qui recouvraient les parois des salles pour les renouveler et leur donner une décoration mieux adaptée aux réceptions offertes par la commune de Vignola. On aperçut alors les motifs décoratifs originaux, peints à fresque, et le prince Don Rodolfo Boncompagni les fit



FIG. 4. — LA ROCCA BONCOMPAGNI. — DÉTAIL DE LA DÉCORATION DE LA SALLE DES COLOMBES.

partiellement restaurer. Mais les couleurs trop vives employées par les restaurateurs leur enlevèrent une grande part de leur beauté. Les travaux furent suspendus et le restèrent jusqu'au moment où, en 1920, le sentiment artistique du seigneur actuel, le prince Don Francisco Boncompagni Ludovisi, l'incita à rendre son ancien lustre au vieux monument, et à confier, sur le conseil et sur la désignation du regretté Corrado Ricci, à l'Arch. Gr. Uff. Luigi Corsini, surintendant de l'Art médiéval et moderne à Bologne, la délicate direction des travaux de restauration des plus grandes salles et des précieuses fresques de la chapelle.

Procédant par ordre, dans une rapide visite au Castello, à gauche de l'entrée du premier pont, autrefois pont-levis, nous trouvons une peinture à fresque (fig. 3). Assez bien conservée, si l'on tient compte de sa situation dépourvue de toute protection contre les intempéries, elle reproduit l'étendard rouge sombre des Contrari, avec ses banderolles caractéristiques à feuilles vertes et, au centre, les armes de la famille de l'aigle d'Este, aux bandes bleu et or, écartelées. Le fanion rouge qui flotte au-dessus



porte la panthère attachée au tronc d'arbre, avec la devise héraldique qui apparaît aussi dans la salle des Lions.

Entre le premier pont et le second, l'excellent restaurateur Giono Gian Mandrone a rendu au jour le beau motif ornamental — de tendance gothique — qu'il a relevé (fig. 1) par ordre de Corrado Ricci, pour illustrer une monographie restée inachevée à la mort de ce savant.

A travers la belle suite des quatre portes, défendues anciennement par de pesants mâchicoulis, on parvient à la cour de la Rocca, au pied de la plus haute et de la plus ancienne des tours, celle de Saint-Anselme, encore ornée, à la clef de voûte d'un fenestrage, des armes abbatiales de Nonantola. Un motif géométrique de peinture polychrome, dont on ne voit plus que quelques détails bordait autrefois les



FIG. 5. — LA ROCCA BONCOMPAGNI. — DÉTAIL DE LA DÉCORATION DE LA SALLE DES LIONS.

murs de la cour même, formant contraste avec l'archivolte de briques rudes ornée de l'aigle d'Este, au-dessus de la porte d'entrée du manoir (fig. 2). Les trois vastes salles du rez-de-chaussée ont été restaurées presque en totalité; il n'y manque qu'un nouveau pavage en style de l'époque.

LES SALLES. — A l'angle sud-est du Castello, s'étend la salle dite des Colombes (fig. 6), d'après le motif ornamental qui se répète à l'infini sur les murs (fig. 4). Cette salle a été rendue à sa primitive beauté par l'Arch. Comm. Gian Battista Scarpari et par le peintre siennois Prof. Erardo Giannetoni. Comme elle avait un aspect un peu trop neuf, le Prof. Mandrone, sur la suggestion de Ricci, l'a couverte d'une patine qui en rend les détails moins durs. La maîtrise des restaurateurs fait



FIG. 6. — LA ROCCA BONCOMPAGNI. — SALLE DES COLOMBES.

qu'il est difficile même à l'œil d'un expert de distinguer les parties nouvelles des parties authentiques. Celles-ci remontent à l'aurore de la Renaissance, sans être, comme certains le veulent, des manifestations précoces de cette époque. L'ébrasement de l'ancienne fenêtre (fig. 7) est orné de frises de tendance romane, et de motifs architectoniques qui rappellent la manière des maîtres de Campione. La cheminée et les peintures qui l'ornent sont d'une main récente.

Quatre médaillons avec les armes des familles qui se sont succédées dans la seigneurie du Castello, ornent les amples voûtes aériennes à croisées d'ogives. Un détail très particulier de cette salle est le soubassement, où sont peints des cadres



de fenêtres, armés de grosses ferrures, comme pour une prison. Et c'est, en effet, de prison somptueuse que cette salle devait servir, car sur la traverse de la porte centrale qui mène à la salle des Lions, nous trouvons gravés ces mots : *A di 16 ottobre 1581 — Io Gavano fui miso in prizione credendo di far bene per il nostro patrone e trovai a gran mio dano et costo che feze male*. Suivent d'innombrables hachures qui dénombrent les iours, les semaines ou les mois de réclusion.

La salle des Lions et des Panthères (fig. 5), où ont déployé leur talent Giannettoni, le Prof. Gardini (mort tragiquement à la Rocca même), et Mandrone, est du même style que celle des Colombes, et contemporaine, sinon un peu antérieure. L'ébrasement des fenêtres qui l'éclairent au midi, et qui n'existaient peut-être pas lors de la construction primitive du Castello, bien qu'on y trouve reproduits des détails déjà vus précédemment, est de tendance nettement gothique. Les deux grandes portes affrontées furent évidemment ouvertes, un peu différentes des portes authentiques, qui au XVII<sup>e</sup> siècle étaient petites, avec des archivoltes. De la même époque sont les armes éployées des Boncompagni qui les surmontent.

Nous entrons maintenant dans la salle contiguë, des Anneaux, qui nous offre l'empreinte d'un style un peu antérieur, mais qui est un peu mieux conservée que les autres. Mandrone, suivant la direction du Prof. Corsini, a procédé à l'obturation de l'unique fenêtre, ménagée peut-être au XVII<sup>e</sup> siècle, pour rouvrir l'ancienne, placée plus haut, qui, avec les embrasures en entonnoir, donne à l'ambiance une luminosité suggestive. Sur le désir de Corrado Ricci, le restaurateur a laissé intacte la peinture authentique, découverte et nettoyée avec soin, et a donné à la nouvelle une teinte uniforme de sépia.

A l'étage supérieur, correspondant à celles du dessous, se trouvent trois salles, dont une seule était assez bien conservée, celle des Contrari. Les armes de la famille, en médaillon rayé de rameaux, en forment le décor, à la façon de la salle des Lions et de celles des Colombes. La salle contiguë, au cou-

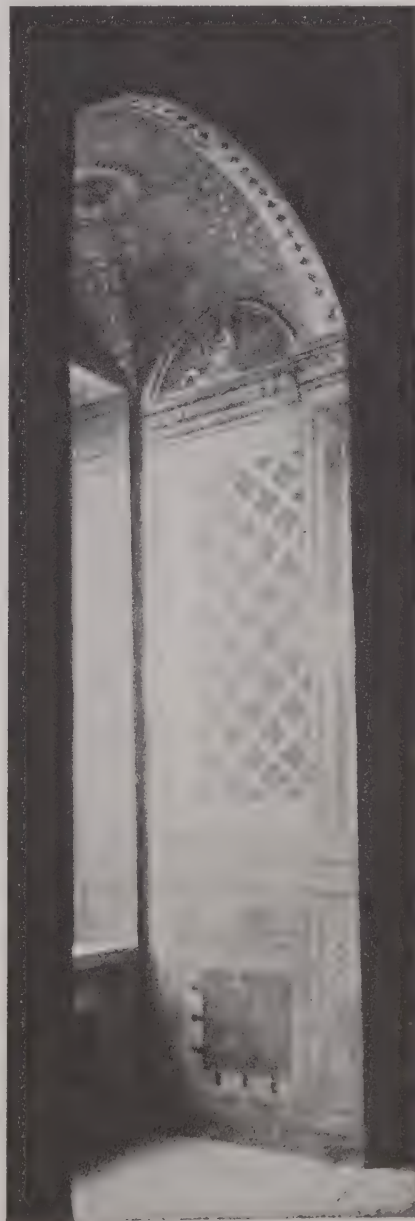


FIG. 7. — LA ROCCA BONCOMPAGNI.  
EMBRASURE DE LA FENÊTRE  
DE LA SALLE DES COLOMBES.



FIG. 8. — LA ROCCA BONCOMPAGNI. — FRESQUE DE L'ASCENSION.

chant, offre un intérêt particulier par le motif tout spécial des fresques qui l'ornent : on y distingue des figures entières — peut-être des portraits des Contrari — merveilleuses de puissance dans la couleur, œuvres d'un maître assurément. Quelques-unes, toutefois, ont été détruites par l'ouverture de deux énormes fenêtres au couchant, ce qui s'est produit également pour les murs crénelés d'un château, qui, avec des motifs de décoration originaux, entourent toute la salle comme une cour ; au-dessus, au dernier plan, des scènes militaires : un campement, quelques hommes d'armes et des personnages confus.

LES FRESQUES DE LA CHAPELLE. — Mais à côté de toutes ces salles dans lesquelles, à l'exception de la dernière, nous ne pouvons admirer que des manifestations caractéristiques du premier art décoratif du xv<sup>e</sup> siècle, nous trouvons de magnifiques exemples de l'art figuratif, à fresque, œuvres d'artistes inconnus, et que



nous considérons comme étant de la même époque, bien que d'aucuns les datent de quelques dizaines d'années plus tard.

En effet, dans la chapelle, qui est minuscule, au second étage, se déploient, dans les lunettes, des fresques d'un prix indiscutable, qui représentent la Pentecôte, la Résurrection, la Descente aux Limbes, l'Ascension et l'Assomption (fig. 8, 9, et 10), sans compter celles de la voûte à croisée d'ogives (fig. 11) où sont figurés les quatre Évangélistes.

Comme les Contrari, occupés à développer les constructions et à les fortifier, ne songèrent pas, ainsi que certains le croient, à embellir la Rocca, dans les années qui vont de 1453 à 1475, on voudrait y voir la preuve que les fresques en question appartiennent à cette époque. Mais l'expression des visages, les draperies et la pose des figures — même dans la *Pentecôte*, qui est d'une autre main, plus maniérée — ne permettent pas de croire, à notre avis, qu'elles appartiennent à une période aussi avancée. Elles témoignent d'une tendance qui évoque, plus que la première Renais-



FIG. 9. — LA ROCCA BONCOMPAGNI. — DÉTAIL DE LA FRESQUE DE LA RÉSURRECTION ET DE LA DESCENTE AUX LIMBES



FIG. 10. — LA ROCCA BONCOMPAGNI.  
DÉTAIL DE LA FRESQUE DE L'ASSUMPTION.

sance, les traditions trecentesques de l'art émilien. Nous sommes donc porté à y voir les dernières manifestations d'un art alors presque suranné, plutôt que les premières expressions d'un art nouveau; elles ne sont donc pas postérieures au premier quart du xv<sup>e</sup> siècle.

Aujourd'hui, on pénètre dans cette chapelle — dite des Contrari, à cause des armes placées dans le médaillon qui forme le centre de la croisée d'ogives — par une porte pratiquée sous l'ancienne fenêtre qui l'éclaire encore et sous la-

quelle devait se trouver l'autel actuellement disparu. A travers un labyrinthe de petites salles et de corridors, on atteint une chambre minuscule, dans la tour de Saint Anselme, dans laquelle s'ouvre la poterne qui donne accès à des prisons profondes et malsaines. Dans cette chambre on voit une fresque de la Madone (fig. 12), peut-être la Madone de l'Humilité, qui présente les mêmes caractéristiques que celles que l'on a analysées plus haut, mais la peinture a été retouchée, refaite peut-être, à la partie inférieure. En effet, on relève un certain contraste dans la draperie, entre la partie supérieure, très paisible jusqu'à la ceinture, et le tourment qui l'agite au-



FIG. 11. — LA ROCCA BONCOMPAGNI.  
VOUTE DE LA CHAPELLE.



dessous. Il n'est guère possible d'en reconnaître les mérites, car l'état actuel, antérieur à la restauration, ne nous permet pas un examen attentif. C'est devant cette Madone que les infortunés prisonniers raffermisssaient leur courage, par une dernière prière de quelques instants, avant d'être conduits dans la tour du sud-est, où l'on voit encore la poutre et la corde (authentique?) du supplice infamant. A côté de ce misérable lieu s'ouvre le puits qui recueillait les restes des exécutés, pour les faire passer dans le canal sous-jacent.

Parmi les particularités artistiques qu'on y trouve, il faut signaler les peintures qui ornaient à l'extérieur les bretèches; quelques-uns des corbeaux de celles-ci sont encore ornés de petites colonnes, peintes à fresque en faux marbre de Vérone, et d'autres frises, qui prétendaient donner à tout le Castello un aspect moins pesant. Mandrone, avec un soin minutieux et digne de louanges, a reconstruit, grâce aux morceaux qui subsistent çà et là, toute l'ornementation d'une tour. Ce travail lui était commandé par le sénateur Ricci, qui s'en montrait enthousiaste et qui affirmait n'avoir jamais rencontré d'autre ouvrage de ce genre ni en Italie, ni à l'étranger.

Bien qu'elle soit d'une importance indiscutable, notamment à cause de sa rareté, il nous paraît que cette ornementation si complexe ne devait pas prêter, à proprement parler, de la légèreté à la Rocca, mais plutôt, par l'exubérance des frises, une sorte de sentiment d'oppression. Après quelques années d'inaction, les restaurations ont été reprises avec ardeur, et elles ne manqueront pas de rendre son antique splendeur à ce monument insigne, remplissant ainsi la volonté du prince Don Francesco Boncompagni Ludovici.



FIG. 12. — LA ROCCA BONCOMPAGNI. — LA MADONE DE L'HUMILITÉ  
(avant la restauration).

CARLO COPPI DA GORZANO.

# LA FORGE DE VULCAIN AU CHATEAU D'EFFIAT

UN grand tableau (il ne mesure pas moins de 2 m. de haut sur 1 m. 62 de large), traditionnellement attribué aux Le Nain, et qui n'a été discuté par aucun des récents historiens de ces artistes, qui ne figure point dans la précieuse liste établie par George Isarlo<sup>1</sup> des œuvres de ces maîtres mentionnées dans les ouvrages scientifiques, voilà un phénomène qui ne manque pas de surprendre d'abord, mais qui perd beaucoup de sa singularité si l'on tient compte des circonstances.

C'est que le château d'Effiat, dans le Puy-de-Dôme, où se trouve ce tableau, était resté assez peu accessible jusqu'à ces dernières années. Son propriétaire, M. de Moroges, l'a aujourd'hui libéralement ouvert au public. Une reproduction, publiée dans la *Revue du Touring-Club de France*, en juin 1938, avait attiré mon attention. Le tableau figure aussi dans la brève mais excellente notice que M. Soulange-Bodin a consacrée au château d'Effiat dans sa brochure sur *Les châteaux entr'ouverts des environs de Vichy*<sup>2</sup> (fig. 1).

Il se présente encastré dans une superbe cheminée à cariatides et à volutes, du plus beau style Louis XIII, pour laquelle il a été évidemment peint (fig. 3). Et il offre l'avantage qu'on peut le dater à peu de chose près. Le château d'Effiat a été, en effet, construit et décoré pendant les dernières années d'Antoine Coeffier Ruzé, marquis d'Effiat. Antoine Coeffier, seigneur d'Effiat, avait ajouté à son nom

---

1. *Les trois Le Nain et leur suite*, La Renaissance, mars 1938.

2. Abbeville, s. d. Je tiens à adresser ici tous mes remerciements à M. de Moroges, qui m'a fait aimablement les honneurs de la belle demeure dont il a le culte, à M. Soulange-Bodin, qui a mis à ma disposition ses documents avec la plus grande complaisance, et au comte de Brye, à qui est dû le cliché reproduit ici.





FIG. 1. — MATHIEU ET LOUIS LE NAIN. — THÉTIS FAISANT FORGER PAR VULCAIN LES ARMES D'ACHILLE.  
(Château d'Effiat, à M. de Moroges.)



FIG. 2. — LE NAIN. — VÉNUS CHEZ VULCAIN.  
(Musée de Reims.)

ralentis. Si la cheminée avait été faite après cette mort, on ne comprendrait guère qu'il y manquât le bâton de maréchal que le favori de Richelieu reçut à la promotion du 1<sup>er</sup> janvier 1631. A ce moment, la cheminée devait être terminée ou peu s'en faut. On ne manque donc guère de prudence en plaçant entre 1629 et 1632 la date du tableau.

La tradition qui attribue celui-ci à Le Nain lui donne pour sujet : « Thétis faisant forger par Vulcain les armes d'Achille », et ajoute que, sous l'apparence de Thétis, serait représentée Marie de Fourcy, femme du maréchal d'Effiat (dont les initiales figurent d'ailleurs, avec celles de son mari, sur le socle des cariatides), et sous l'apparence de Vulcain, Antoine lui-même. Les traditions ne sont pas toujours vaines; celle-ci a beaucoup pour elle. Que la Thétis soit un portrait, on n'en peut guère douter sérieusement. La coiffure, une coiffure de mouton frisé

celui de Ruzé à la mort, en 1613, de Martin Ruzé, son grand-oncle qui l'avait institué, sous cette condition, son légataire universel<sup>1</sup>.

Antoine Coeffier Ruzé, marquis d'Effiat, fut un fort habile homme et l'une des créatures de Richelieu qu'il servit aux armées, aux finances, aux ambassades. Il mourut le 27 juillet 1632, âgé de cinquante et un ans, à Lutzelstein, au cours d'une campagne en Allemagne.

La cheminée d'Effiat fut faite, évidemment, pour l'homme de guerre. Elle porte à son couronnement un boulet de canon; or c'est en 1629 que le marquis d'Effiat reçut la charge de grand maître de l'artillerie<sup>2</sup>. Elle ne peut donc être antérieure à cette année. D'autre part, la mort d'Antoine est de 1632, et il semble d'ailleurs qu'à ce moment les travaux se soient beaucoup

1. Patrice Salin, *Notice sur Chilly-Mazarin*, Paris, 1867-8.

2. D'après le Père Anselme, *Histoire généalogique*..., VII, 492 et VIII, 187, il exerça cette charge par commission.



avec un nœud de ruban, suffirait à le faire admettre, comme aussi le costume, compromis d'antique et de moderne (avec les réserves que j'aurai à exprimer). Qu'elle figure Marie de Fourcy (dont je n'ai point trouvé de portrait), c'est assez probable, attendu que, morte à quatre-vingts ans en 1670<sup>1</sup>, elle avait vers 1630 une quarantaine d'années, et la Thétis n'est plus une toute jeune femme. Quant au maréchal lui-même, nous possédons sur lui une iconographie abondante dont la pièce la plus célèbre est le portrait qui figure au-dessus de la fameuse estampe de Callot, du combat de Veillane, livré le 10 juillet 1630, c'est-à-dire à une époque très voisine de la *Forge*. Il existe aussi plusieurs gravures concordantes de Moncornet, et surtout une magnifique médaille de Jean Warin, d'un relief particulièrement puissant (fig. 8). Elle est de 1622. Je ne vois aucune difficulté à admettre que le forgeron de face, le Vulcain, a les traits d'Antoine Ruzé. J'avoue franchement aussi que je ne saurais avoir de certitude, car ces personnages Louis XIII, à barbiche en pointe, se ressemblent à peu près tous. Ce qu'on peut dire, c'est qu'on observe, tant dans les portraits du maréchal d'Effiat que dans le personnage de la *Forge*, un empatement assez caractéristique du bas du visage.

La tradition va même plus loin, et sans doute à tort : elle ajoute que l'aide-forgeron à barbe, celui de gauche, serait le père du maréchal, Gilbert Coeffier, qui fut tué en 1589 au combat d'Issoire.

L'état de conservation du tableau est irrégulier<sup>2</sup>. La partie de droite offre des repeints évidents mais dont il est actuellement très difficile de déterminer l'étendue. Un nettoyage s'imposerait et peut-être ce nettoyage — qui sait ? — ferait-il apparaître une signature. A gauche et en bas s'est produit un dommage assez grave : ce sont des taches rougeâtres qui font une moucheture sur

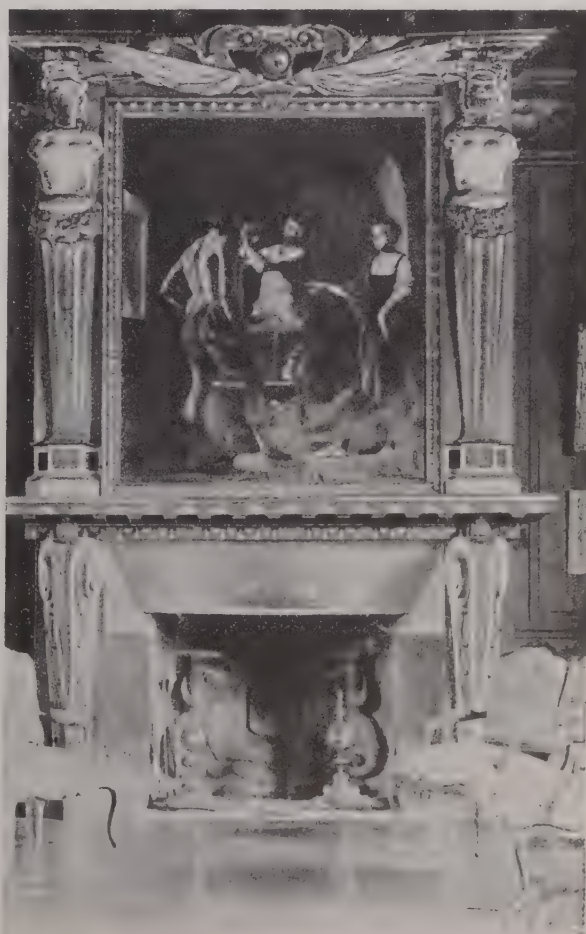


FIG. 3. — CHEMINÉE DU CHATEAU D'EFFIAT.

1. Voir *op. cit.*, et collection Gaignières, n° 3969.

2. Cet état est en réalité meilleur que ne l'indique la photographie. Dans la position actuelle du tableau, qui est éclairé latéralement et dont la toile ne paraît plus parfaitement tendue, les reflets sont difficiles à éviter.

la jambe droite et envahissent le pied de l'aide-forgeron. Elles se multiplient sur l'autre pied. Il faut ajouter que la position du tableau n'en rend pas l'examen facile. Pour l'étudier à fond, il faudrait évidemment le déposer. Heureusement la partie la plus belle, celle qui comporte les torses des deux forgerons, est en bon état.

On ne peut manquer d'être frappé de l'inégalité de cet ouvrage. La gauche est infiniment supérieure à la droite : les torses des deux forgerons, éclairés par le foyer, sont des morceaux de premier ordre, de la plus grande force ; le relief en est saisissant. La culotte brune est admirablement peinte et son rapport avec le linge qui retombe sur elle est très bien observé. Par contre, la Thétis n'est pas remarquable. Même si on enlevait les repeints, même si on arrivait à percevoir nettement la limite de sa draperie vers l'avant, son mouvement resterait à peu près incompréhensible. S'avance-t-elle ou est-elle arrêtée ? Le pied droit est médiocrement dessiné et pose mal par terre. La couleur, en revanche, est assez agréable : draperie d'un vert foncé, chairs jaunâtres sous la lumière de la forge, ombre du visage opaque, d'un gris lourd. Une note assez inattendue est donnée par la cuirasse que le forgeron est en train de battre : franchement rose.

L'attribution aux Le Nain me semble incontestable. Car les rapports avec la *Forge* de Reims (qui est signée et datée de 1641) sautent aux yeux. On observera même une curieuse particularité à laquelle je n'attache pas plus d'importance qu'il ne faut : le harnais de bras jeté dans les deux tableaux, à droite et en bas, juste au même endroit (fig. 2).

D'après la terminologie actuelle, qui a de grandes chances d'être exacte, encore que nous n'y soyons contraints par aucun document positif, la *Forge* de Reims serait de Mathieu Le Nain. M. Jamot l'admet, Paul Fierens également. George Isarlo<sup>1</sup> croit à une collaboration avec Louis. Dans l'ensemble, le coloris de la *Forge* d'Effiat ne rappelle point le camaïeu du peintre que nous nommons Louis, mais le registre pigmentaire plus accentué, aux rapports moins distingués, de celui que nous nommons Mathieu. Le visage de la Thétis, avec le passage brusque de l'ombre à la lumière, avec



FIG. 4. — THÉTIS FAISANT FORGER LES ARMES DE VULCAIN.  
Gravure par Crispin de Passe (1602).

<sup>1</sup> *Revue de l'Art*, 1934, p. 178.





Phot. Anderson.

FIG. 5. — VÉLASQUEZ. — LA FORGE DE VULCAIN. (Madrid, Prado.)

le ton plombé de l'ombre, est assez peint comme les figures de second plan dans certains tableaux de Mathieu (les domestiques de la *Partie de Tric-trac*, par exemple).

Il y a une difficulté : en 1630, Mathieu, né en 1607, avait 23 ans. Mais cette difficulté en est-elle véritablement une ? Ce jeune âge rendrait très bien compte des inexpériences que j'ai signalées. Cependant la haute qualité des deux forgerons conduirait à admettre la collaboration, avec le jeune artiste, de Louis, qui aurait dessiné *et même peint* (car la culotte de l'aide-forgeron est dans son registre de tons) les personnages de gauche.

Ajoutons que les rapports de Le Nain avec la famille du maréchal sont connus. George Isarlo signale le passage, dans une vente du 20 novembre 1820, d'un tableau qui représentait Antoine Coeffier Ruzé d'Effiat portant le bâton de maréchal (donc postérieur à 1630) sous le nom de Le Nain. Il est à peu près certain, d'autre part, que les Le Nain ont peint le portrait du fils du maréchal<sup>1</sup>, le bril-

1. Isarlo, *Renaissance*, loc. cit., p. 11, note 39 et p. 12. L'auteur nourrit un scepticisme qui me paraît justifié sur les tableaux où l'on croit retrouver Cinq-Mars.

lant et infortuné Cinq-Mars. M. Isarlo a rapproché une estampe de Moncornet, représentant le favori de Louis XIII, d'une figure de la *Forge* de Reims. Rapprochement curieux. La ressemblance existe sans être tout à fait convaincante. Faudrait-il regarder la *Forge* de Reims comme une espèce de répétition de celle d'Effiat, dix ans après, avec le fils au lieu du père? Nous n'osons que le suggérer, car nous voici en pleine hypothèse.

Mais il faut insister sur ce que, même au cas (à mon sens invraisemblable) où la *Forge* d'Effiat ne serait pas des Le Nain, elle n'en constituerait pas moins, à cette date, une œuvre de première importance, car elle pose à nouveau, avec une insistance singulière, le problème des rapports de la peinture française avec Vélasquez, ou plus exactement avec le milieu romain où peignait Vélasquez en 1630, lorsqu'il composa sa propre *Forge de Vulcain* (fig. 5). Les *Forges* des Le Nain ont été rapprochées de celle de Vélasquez. D'aucuns retrouvent dans celle du Louvre un modèle de l'Espagnol<sup>1</sup>. Cependant, ni la *Forge* de Paris ni celle de Reims ne ressemblent, à beaucoup près, autant à la *Forge* de Madrid que celle d'Effiat. Le costume est presque le même (petite culotte dans un cas, pagne dans l'autre) — ce qui n'est pas absolument négligeable. Le groupement des deux personnages principaux est très analogue. Mais surtout, je prie que l'on compare l'aide-forgeron d'Effiat à celui qui, chez Vélasquez, a le dos tourné vers le spectateur. On songe à deux tableaux composés dans le même atelier, par deux peintres de natures très différentes, à une sorte de compétition libre. Ne faut-il point rappeler ici encore que George Isarlo a émis l'hypothèse d'un voyage de Mathieu en Italie vers 1630?

Qu'il me soit permis encore d'insister sur le sujet même du tableau, que j'ai appelé, de façon générale, la *Forge*.

Par elle-même, la *Forge de Vulcain* est, en raison de la recherche de clair-obscur où elle invite, du déploiement de force musculaire qu'elle comporte, à ce point un motif pictural, qu'elle a été traitée à peu près par tous les maîtres de la Renaissance. Qu'il suffise de rappeler Titien (gravé par C. Cort), Tintoret (Palais Ducal), Caravage (gravé par I. Falk, collection de Reynst), Primatice (au-



FIG. 6. — THÉTIS FAISANT FORGER LES ARMES DE VULCAIN.  
Gravure de Tempesta (1606).

<sup>1</sup> Paul Fierens, *Les Le Nain*, Paris, 1933, p. 33.



trefois à Fontainebleau, gravé par Vico), Bassan (Vienne, Turin, Exposition à la Galerie Sambon en juin 1929, pl. III). Dans le tableau de Bassan, qu'Isarlo rapproche de *Le Nain* pour des raisons qui m'échappent un peu<sup>1</sup>, figure Vénus.

Cependant, si l'on veut étudier les thèmes secondaires auxquels ont donné lieu surtout Vulcain et ses forges, il faut, à mon sens, interroger une autre source, celle des illustrateurs des *Métamorphoses d'Ovide*. Dans un article publié par la Bibliothèque Warburg<sup>2</sup>, Henkel a insisté sur le fait qu'aucun poète antique n'a

été aussi traduit par la gravure pendant la seconde partie du XVI<sup>e</sup> et la première partie du XVII<sup>e</sup> siècle. Cet auteur a examiné les diverses éditions qui sont tantôt des éditions du texte du poète latin et tantôt des recueils de gravures avec légendes, et il est arrivé à la curieuse conclusion que les illustrateurs se sont énormément copiés les uns les autres, en sorte qu'on dirait presque qu'il existe une version « normale » avec quelques variantes.

Or, les *Forges de Vulcain* y donnent lieu à deux thèmes principaux :

1<sup>o</sup> *Thétis faisant forger les armes d'Achille*. — Le choix du sujet montre combien les artistes en usent librement avec leur auteur, car ce n'est pas Ovide mais Homère qui parle de cet événement. Cependant, le premier sans doute, le petit Bernard, dans l'illustre édition lyonnaise de 1557, avait traité le thème : les autres l'ont reproduit à satiété. A titre d'exemple, je donne la gravure d'Antoine Tempesta<sup>3</sup> (qui n'est au fond qu'un plagiat de Bernard Salomon) (fig. 6).

Or, Virgile a fourni un thème qui n'est guère moins populaire : *Vénus faisant forger les armes d'Enée par les Cyclopes*. C'est le sujet du tableau du Musée de Reims, car l'enfant qui accompagne la déesse ne peut être que l'Amour. Mais, comme les artistes ne sont pas grands mythologues, il s'est produit une curieuse contamination des deux thèmes. Chez Crispin de Passe<sup>4</sup>, en 1602 (fig. 4), nous avons



FIG. 7. — APOLLON DÉCOUVRANT À VULCAIN SON INFORTUNE.  
Gravure de Tempesta (1606).

1. *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1934, p. 170-171.

2. *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1926-1927.

3. *Metamorphoseon sive transformationum Ovidianarum libri quindecim aeneis formis ab Antonio Tempesta Florentino incisi...* Pierre de Jode, Anvers, 1606.

4. *Metamorphoseon Ovidianarum typi aliquot artificiosissime delineati ac in gratiam studiose juventutis editi per Crispianum Passaeum Zeelandum chalcographum. Anno salutis humani 1602.*

bien à faire à Thétis — l'inscription nous l'assure — mais cette Thétis est accompagnée de l'Amour qui ne devrait être là que pour Vénus. Et en revanche, nous trouvons constamment des tableaux ayant pour thème *Vénus faisant forger les armes d'Achille*<sup>1</sup>, ce qui n'a proprement point de sens.

2° *Apollon découvrant à Vulcain son infortune*. — Je reproduis le texte d'Ovide dans l'excellente traduction de l'édition Budé (livre IV, 169-189) :

« Le premier, dit-on, ce dieu vit l'adultère de Vénus avec Mars, il est entre les dieux le premier à tout voir. Indigné du forfait, il révèle au fils de Junon, mari de Vénus, le furtif outrage fait à sa couche et l'asile des coupables. La raison du mari et l'ouvrage que sa main façonnait lui échappèrent en même temps. »

Ce motif est le motif même de Vélasquez. On le savait depuis fort longtemps. Mais Justi déclare qu'à sa connaissance, Vélasquez est le premier à l'avoir employé. Or, vingt-quatre ans plus tôt, on le trouve dans l'illustration de Tempesta pour Ovide (fig. 7).

Ainsi donc, quand ces peintres de 1630, Le Nain comme Vélasquez, choisissent des sujets de ce genre, il n'est pas besoin d'aller leur chercher de lointains motifs, ce sont des sujets pour ainsi dire consacrés par l'usage du temps<sup>2</sup>.

PIERRE DU COLOMBIER.

1. C'est ainsi qu'est désigné, dans le catalogue Sambon, le tableau de Bassan auquel j'ai fait allusion.

2. Parmi les contemporains des Le Nain qui ont traité le même sujet en France, signalons François Perrier, *Vulcain forgeant des armes en présence de Vénus* (Vie inédite de l'artiste, par le comte de Caylus), et Jacques Blanchard, *Vulcanus arma fabricat Achilli*, gravé par Daret.



FIG. 8. — MÉDAILLE DE RUZÉ D'EFFIAT,  
PAR JEAN WARIN



# CROQUIS POUR LA JUDITH D'HENRI REGNAULT

**E**PRIS de drame et de couleur, Henri Regnault avait très tôt songé à représenter la scène biblique de Judith et Holopherne. Dès son départ pour Rome, il voyait en elle la possibilité d'un envoi retentissant. A cette intention, il emportait une suite d'études très serrées pour un Holopherne, que lui avait posé son modèle et factotum demi-arabe, Lagraine, qu'il comptait appeler en Italie pour qu'il lui continuât ses services. A la date du 20 décembre 1867, étant à la Villa Médicis, il écrivait à son père : « *Je cherche, en modifiant un peu mon Holopherne, à combler l'immense vide qui est au-dessus, sans être arrivé à quelque chose de bon. Je tourne et retourne, j'élève et j'abaisse, je rogne de la toile et j'en remets. Je n'ai pas encore trouvé ce qui serait mieux ou bien : j'attends Lagraine pour résoudre enfin le problème de l'Holopherne...* » Car, avait-il déjà observé dans une lettre du 14 décembre : « *Sans lui je ne sais*



FIG. 1. — HENRI REGNAULT. — CROQUIS.



FIG. 2. — HENRI REGNAULT. — CROQUIS.

vraiment pas comment je ferai mon *Holopherne*. Il n'y a pas à Rome un seul modèle d'homme fait, puissant et souple. On ne trouve que de petits jeunes gens efféminés, plus ou moins mous et maigres. » En définitive, son travail n'allait pas tout seul. Il pensa, un moment, à cintrer sa toile. Mais, objecte son père, cela n'est pas réglementaire. Henri lui répond (5 janvier 1868) : « Je ne vois pas pourquoi on se croirait obligé de suivre éternellement la même routine des toiles en hauteur et en largeur, et pourquoi on n'aurait pas le courage d'abattre les coins d'un tableau quand cela permet d'avoir des lignes plus heureuses, des mouvements plus développés. »<sup>1</sup>.

Survient un incident qui contraint Henri Regnault de remettre à plus tard ses recherches. Le directeur de l'Académie de

France à Rome, Hébert, le supplie d'observer le règlement, c'est-à-dire de restreindre à une simple figure nue sa participation aux envois de première année. « Je laisserai donc de côté ma *Judith*. L'*Holopherne*, bien que nu, est d'un effet trop soumis au reste du tableau pour compter comme envoi de première année. J'y travaillerai piano, piano, et il n'en sera que meilleur comme second envoi » (20 décembre 1867).

En effet, dès qu'il a achevé la figure réglementaire réclamée par Hébert, un *Automédon* flanqué de deux chevaux grandeur nature, il revient à sa composition

1. Henri Regnault, *Correspondance* (1904), p. 109 et suiv.



de *Judith et Holopherne*. Sa première idée est disposée à l'inverse de la peinture qui nous est parvenue et que conserve le musée de Marseille : Judith se dresse sur la gauche, armée d'une sorte de yatagan, dominant Holopherne étendu sur un lit bas et dormant d'un sommeil lourd, à l'ombre d'épaisses draperies. Derrière Judith, sa servante noire pose à terre le bassin de cuivre qui va recevoir tout à l'heure la tête du général assyrien. Si, pour celui-ci, Lagraine lui a fourni un modèle de caractère oriental, fin, musclé, il reste à rencontrer, pour personnaliser la Judith, une créature qui soit, à la fois, belle et atroce. Celle-ci, ce n'est pas à Rome qu'il la rencontrera, mais en Espagne, où il est autorisé à aller passer la fin de l'année 1868 et le début de l'année 1869.

Voyage long-temps désiré et qui, pour lui, sera particulièrement fécond par ses résultats. L'aspect de l'Espagne est, pour ainsi dire, neuf en ce qui regarde les artistes. A l'exception du fin Dauzats, peu de peintres l'ont visitée et moins encore l'ont rendue avec sensibilité. D'autre part, Regnault y aura la révélation de Goya et de ses âpres tableaux d'histoire. Le résultat d'une telle leçon sera la vivante présentation du général Prim dominant du haut de son cheval andalou le défilé des troupes ardentes et déguenillées qui l'accablent, à leur passage, dans un che-



FIG. 3. -- HENRI REGNAULT. -- CROQUIS.

min creux. Regnault ne sera pas isolé là-bas. L'un de ses plus intimes amis, Georges Clairin, peintre comme lui, l'accompagne. D'où le « nous » des lettres adressées à son père.

A la date du 27 décembre 1868, il lui mande : « *Nous allons parfois, le soir, dans un petit bouge qui doit être le Lapin blanc de Madrid, à la plaza de la Cevada, dans la calle de Toledo. C'est le rendez-vous des maquignons, bouchers, portefaix, fruitiers et toreros. On y voit des types à faire peur à un mort, mais il y a là une certaine Dolorès qui chante des seguedillas, gitanas, rondenás, palos, etc., avec une voix splendide de contralto,*



FIG. 4. — HENRI REGNAULT. — ÉTUDE POUR JUDITH ET HOLOPHERNE. Crayon.

*comme on n'en entend nulle part... Cette femme est belle comme la plus belle statue antique, plus belle même, car elle a des yeux qui regardent, une bouche, des narines qui respirent, et des cheveux ondulés comme des serpents et d'un beau noir brillant. Nous sommes devenus amis et elle doit venir chez nous un de ces jours. Je veux faire d'elle une étude pour ma Judith. Il me serait impossible de trouver ailleurs une tête aussi belle... »* Elle viendra à l'atelier de Regnault. Toutefois, sans gêne mais prudente, pour cette première visite, ce sera sous le couvert du Mardi gras, costumée et accompagnée de son guitarero, de son père, de son cousin et du cousin de son cousin. L'essentiel c'est qu'elle consente, ou, mieux encore, que le clan auquel elle appartient l'autorise à se laisser portraiturer, car sur la portraiture d'une personne déterminée, la gent gitane a des préjugés. Mais tout s'arrange et, de l'étrange fille Henri Regnault réunira de rapides et impressionnants croquis sur un album parvenu en notre possession à la suite des ventes Clairin. C'est d'abord un profil très poussé de la Gitane, casquée de ses abondants cheveux noirs « ondulés comme des serpents » et retombant en coques de chaque côté des oreilles garnies de grands anneaux. De longs cils noirs atténuent le feu de son regard, le nez tombant surplombe des lèvres fortes;



buste souple, taille bien cambrée. Cette figure tournée à droite, est encore conçue selon le premier projet, celui qui était déjà ébauché lors de l'arrivée à Rome et dont on peut voir l'indication générale dans l'une des reproductions de la monographie publiée autrefois par Roger Marx<sup>1</sup>.

Sur notre carnet suivent trois croquis pour l'attitude de Judith à l'instant où elle va accomplir son acte. Elle se présente debout, grave, et recouverte de voiles dont les plis accusent la souplesse de ses formes, la volupté de ses seins : voiles riches mais décents car, l'exécution accomplie, il faudra disparaître, fuir avec l'orgueil de rapporter aux assiégés de Béthulie la tête de leur ennemi, et par la hardiesse du geste, justifier l'audace de l'entreprise.

Au dernier moment, Henri Regnault devait reculer devant cette disposition si

1. *Henri Regnault, Les Artistes célèbres* (1886), p. 51. « Judith, tenant un yatagan, était alors placée sur la gauche : elle masquait à demi sa servante noire qui posait à terre le bassin de cuivre devant contenir la tête sanglante d'Holopherne. Le corps de celui-ci, étendu presque au niveau du sol, occupait le centre et la droite de la composition. Au-dessus, des draperies. Mais cette figure nue d'homme étendue si bas, était insuffisante à étoffer une bonne partie de la toile. C'est alors que Regnault songea à inverser la scène en recourant aux dispositions qui signalent l'œuvre définitive. A cet effet, il calqua, au revers du feuillet transparent, le croquis de la gitane qui, dès lors, présentée inversée, fut reporté à l'extrémité droite de la composition. Mais ce travail-ci avait été très certainement exécuté en l'absence du modèle, car ce qu'il gagna en tenue, il le perdit en caractère. Tel quel, il donnait sa physionomie définitive à l'héroïne. »



FIG. 5. — HENRI REGNAULT. — ÉTUDE POUR JUDITH ET HOLOPHERNE. Crayon.

logique, et sur sa peinture, peut-être pour satisfaire au règlement, il « débrailla » quelque peu sa Judith, lui découvrant les bras, le col et la poitrine jusqu'à la naissance des seins. Déshabillé galant qui n'a pas ici sa justification, car le meurtre accompli, il s'agit, encore une fois, pour Judith, de fuir sans attendre que soit découvert le crime.

L'autre point qui retint Henri Regnault, c'est l'attitude à donner sur la toile à Holopherne présenté nu, accablé par sa nuit d'excès. Et cette attitude motive les deux recherches de composition générale, d'ailleurs très voisines, qui suivent sur le carnet. Sur la première, le général assyrien est étendu au centre, sur un lit bas recouvert de tapis et de peaux de bêtes, et dort d'un sommeil agité : jambes arquées, buste contourné, l'un des bras relevé. Mais cette attitude manque vraiment de style et sur le second cro-

quis elle est atténuée, sans tout à fait disparaître. Ce n'est que sur la toile que sera exprimé avec la simplicité nécessaire l'accablement absolu de l'homme vaincu par la brutalité de ses passions.

Avec ces deux derniers croquis, les dispositions de la scène se trouvent suffisamment arrêtées. Reprise sur ces données, à la Villa Médicis, au retour d'Espagne, la peinture quoique imparfaitement achevée, fut comprise dans les envois de Rome de 1869 et exposée à Paris. Bien accueillie par la critique, elle eut l'honneur d'un long commentaire de Théophile Gautier, si éloquent qu'il fut reproduit en tête du catalogue, lors de l'exposition posthume de 1872. A ce moment-là, la Judith occupait, depuis 1869, un asile flatteur au musée de Marseille.

CHARLES SAUNIER.



FIG. 7. — HENRI REGNAULT. — CROQUIS.

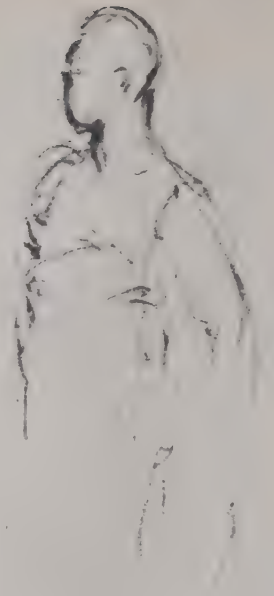
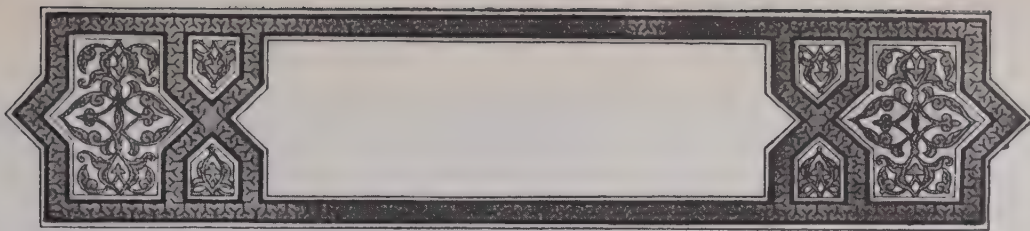


FIG. 6. — HENRI REGNAULT. — CROQUIS.





# MOHAMMED RACIM

## MINIATURISTE ALGÉRIEN

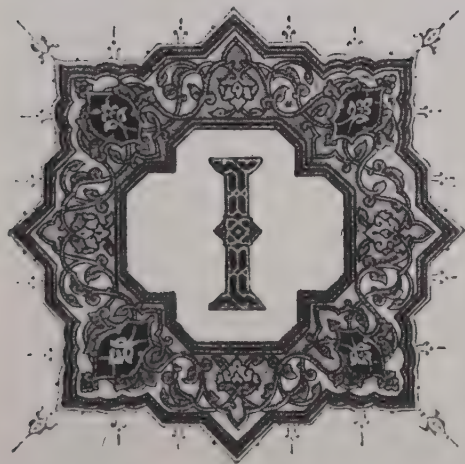


FIG. 1. — MOHAMMED RACIM. — LETTRINE.

L, porte un nom de famille qui le désigne comme l'héritier authentique d'une tradition d'art, et semble bien fixer sa propre destinée. Er-Racim, c'est, en arabe : le Peintre. On ignore auquel de ses ancêtres, du temps où sa famille habitait Constantinople ou Bougie, fut attribué ce nom de métier qui devait rester attaché à la lignée entière, mais on sait que son père méritait de le porter. Il était peintre et très connu dans Alger pour son goût et son habileté à composer des miniatures, à enluminer des panneaux de verre avec des bouquets et des motifs pieux, à y tracer ces formules de bon augure que les citadins algérois aiment à accrocher dans leur demeure pour attirer sur eux et sur leurs

hôtes la bénédiction divine, à sculpter dans le bois des appliques et des cadres, dont il rehaussait les reliefs d'or et de couleurs. Un de ses oncles pratiquait le même métier. Son frère Omar, son aîné de quelques années, devait l'apprendre comme lui et y acquérir également une remarquable maîtrise. C'est dans l'atelier paternel, dans cette atmosphère familiale qui l'enveloppait dès sa naissance — en 1896 — que

Mohammed Racim reçut l'initiation. Le fait mérite d'être souligné : il nous reporte au temps des émailleurs limousins, où la discipline de l'art et les secrets du métier se transmettaient comme le plus précieux des patrimoines. Il destine à cet enfant le dépôt d'une tradition jadis brillante en pays d'Islam, mais dont presque tout s'est alors perdu.

Ce n'est pas, au reste, que son père répugnât à lui faire donner une éducation artistique par des maîtres français. Il raconte lui-même comment on l'envoya suivre le cours du soir à l'École des Beaux-Arts d'Alger. Il passa deux séances à dessiner le buste de Voltaire. Mais l'École était bien éloignée de la maison d'El-Biar où il habitait. Il fallait traverser dans la nuit des quartiers mal éclairés et médiocrement sûrs. Le troisième jour, on renonça à le renvoyer. D'aucuns penseront que la peur des rencontres avec les mauvais garçons le protégea contre un danger plus redoutable.

Cependant, tout en poursuivant ses études dans une école de la ville, il dessinait et peignait à l'aquarelle des ornements arabes et tout ce qui lui passait par la tête. La vue d'un de ses cahiers illustrés frappa Prosper Ricard, qui visitait la classe. C'était vers le temps où le même Ricard, qui plus tard devait organiser avec tant de sagesse et de largeur de vue le service des Arts indigènes dans le Maroc de Lyautey, découvrait dans une école de Grande Kabylie le peintre Maameri. Il distingua les dons surprenants de Racim et recruta ce garçon de quatorze ans pour le faire entrer au Cabinet de dessin de l'Académie d'Alger. On y relevait des modèles de tapis et de broderie sur des cartons quadrillés. Travail utile et méritoire, mais un peu austère pour le jeune peintre qui oubliait parfois sa tâche professionnelle pour fureter dans la petite bibliothèque du Cabinet de dessin. Telles reproductions de miniatures persanes, comme celles qu'il découvrait dans le livre d'Henri d'Allema-



Phot. Eichacker.

FIG. 2. — MOHAMMED RACIM. — CHASSE A LA GAZELLE.



gne, lui ouvraient un monde enchanté, un monde dont il semblait porter la nostalgie en lui-même. C'était ainsi qu'il fallait peindre. Il fallait acquérir cette technique d'une habileté miraculeuse. De son père, puis de son oncle, après la mort de celui-ci, il pouvait encore recueillir plus d'un conseil précieux, le secret des procédés « parfois cachés par un cheveu » que détenaient les anciens maîtres, tels l'application de l'or ou le maniement du pinceau.

On ne saurait, dans un tel art, exagérer l'importance du métier. L'emploi de ce pinceau, pointe souple, qui doit laisser une trace égale, droite ou sinueuse, suffirait presque à distinguer l'esprit de la miniature musulmane de celui de l'aquarelle chinoise ou japonaise, où il peut, non seulement silhouetter une forme cursive, mais étaler en l'écrasant la couleur transparente sur une surface large et la dégrader en teintes subtiles. Le pinceau de notre miniaturiste est capable d'autres miracles. On connaît l'histoire de ce peintre musulman fameux qui traça sur la feuille blanche un trait noir plus fin qu'un fil d'araignée, et qui dut s'avouer vaincu quand un rival traça sur toute la longueur de ce trait noir un trait blanc qui le divisait en deux.

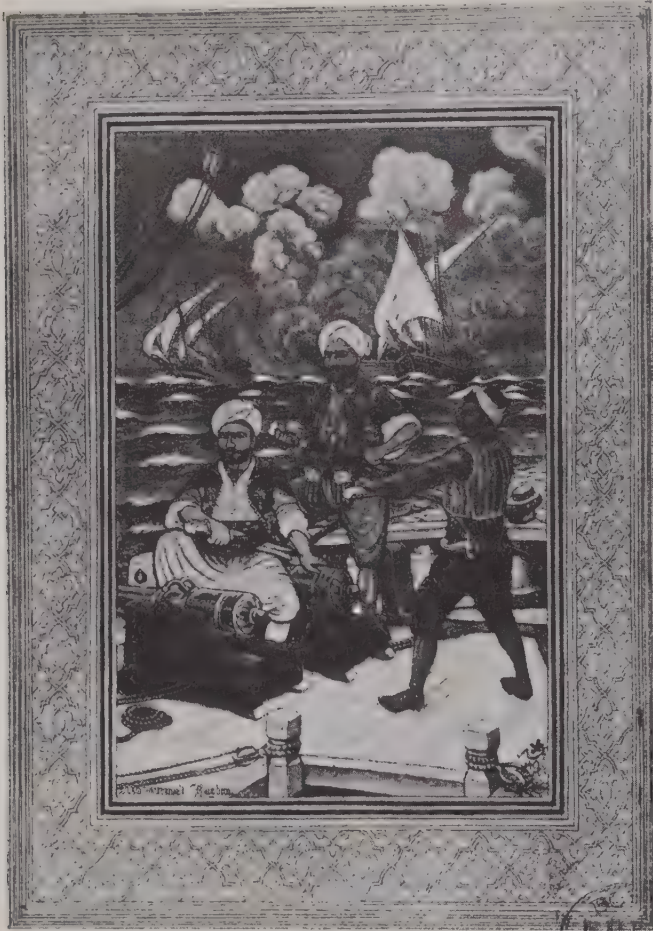
Mohammed Racim est, avant tout, un merveilleux ouvrier du pinceau, à la manière orientale. Après la recherche de la composition d'ensemble au crayon, son pinceau entre en jeu pour préciser l'esquisse et pour finir par des cernés délimitant les surfaces. L'emploi de la plume métallique, qui gratte et ne sait pas glisser, lui semblerait déshonorant. Mais il possède bien d'autres dons que cette sûreté prodigieuse de la main.

Il les avait déjà acquis quand le peintre Dinét, à qui le Recteur d'Alger, Ardaillon, l'avait fait connaître, le présenta à l'éditeur Piazza. Celui-ci lui confia l'ornementation de la *Vie de Mahomet*, que Dinét avait illustrée. La manne qui récompensa cette première commande permit à Racim de venir à Paris, de travailler à la Bibliothèque nationale, où Blochet lui fit



Phot. Eichacker.

FIG. 3. — MOHAMMED RACIM. — FEMMES A LA CASCADE.



Phot. Eichecker.

FIG. 4. — MOHAMMED RACIM. — CORSAIRES ALGÉRIENS.

graphie de cet artiste encore jeune et qui sans doute est heureusement loin d'avoir fourni toute sa carrière, c'est que l'aventure de Mohammed Racim nous a semblé exceptionnelle.

Ce musulman d'Algérie, né dans un pays qui ne fut jamais un foyer artistique véritable, mais dans un milieu familial où survit un réel souci de l'art et où l'on conserve la tradition de quelques procédés techniques que l'on y tient pour précieux, a dû achever de se former tout seul, sous l'œil bienveillant de la société française, dont il recevait les encouragements et l'aide matérielle, mais en marge de nos disciplines d'école. Armé d'une habileté manuelle et d'une patience dignes des ornemanistes de l'âge d'or, dirigé par un goût naturel que la longue contemplation des chefs-d'œuvre a prodigieusement affiné, il a réinventé son art. Tâche plus difficile encore : bien loin de s'en tenir à la solution paresseuse du pastiche, il a dégagé

le meilleur accueil, d'avoir accès dans les collections fameuses de Vever et de Demotte. Cette initiation aux chefs-d'œuvre de la peinture musulmane devait se compléter par deux voyages en Angleterre et par un séjour en Espagne qu'une bourse attribuée par le Gouvernement général de l'Algérie avait permis. Avec les commandes, dont la plus importante fut celle de l'ornementation des *Mille et une nuits* de Mardrus, pour lesquelles Léon Carré composait ses délicieuses pleines pages, avec les achats que valurent à Racim ses expositions du Musée Galliera et de la Galerie Écalle, ses envois aux expositions d'art français du Caire, de Rome, de Vienne, de Bucarest, les récompenses officielles étaient venues, la Médaille des Orientalistes en 1924, et le Grand prix artistique de l'Algérie en 1933.

Si nous n'avons pas cru inutile de nous attarder à la bio-





FIG. 5. — MOHAMMED RACIM. — CALÈRES DE BARBEROUSSE DEVANT ALGER.



de cet enseignement muet l'esprit de l'art oublié, et il a enrichi la tradition qu'il en recevait. Il faut d'ailleurs distinguer.

Lorsque Racim compose une pleine page de titre, un bandeau servant de tête de chapitre (les *Mille et une Nuits* en comptent autant que de nuits), il est le continuateur des ornemanistes des Corans égyptiens, hispano-mauresques ou turcs. Comme les meilleurs des vieux maîtres, il sait, grâce au laci savant d'un entrelacs étoilé, diviser la surface; il enrichit les galons et les compartiments de palmes et de fleurons, il distribue partout la couleur et l'or, qui feront de la page enluminée une mosaïque somptueuse, rompue comme une précieuse tenture d'Orient ou éclatante

comme une verrière de cathédrale, mais toujours harmonieuse et merveilleusement accordée.

Lorsque Racim fait intervenir la figure et le paysage, lorsqu'il emprunte ses éléments à la nature, il est peintre. Mais ici la peinture doit satisfaire à certaines règles que les nécessités de la technique et les lois du genre lui imposent. Comme le tapis ornemental que l'enlumineur étalait au seuil du texte sacré, la miniature doit être riche, ou tout au moins présenter l'aspect d'un décor soutenu dont toutes les parties, également achevées, également précieuses, peuvent amuser et séduire l'œil d'un spectateur peu pressé de tourner la page. La miniature musulmane n'admet pas les grands vides; or, son format habituel — je veux dire le rapport entre la hauteur et la largeur — pose à cet égard un problème difficile à résoudre.



FIG. 6. — MOHAMMED RACIM. — HISTOIRE DE L'ISLAM.



A la différence de la fresque et du tableau de chevalet, qui s'organisent le plus souvent en largeur, l'enluminure, qui doit normalement prendre place dans un livre, se présente comme un rectangle moins large que haut. C'est ce rectangle en hauteur qu'il faut meubler. Les artistes persans des <sup>xv</sup><sup>e</sup>-<sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècles y sont parvenus grâce aux leçons qu'ils recevaient de l'Extrême-Orient. Les peintres chinois des kakemonos et des feuilles de paravents leur fournissaient le modèle de compositions très hautes et peu larges, par plans ou mieux par registres superposés. Au bas s'étale un jardin dans lequel des personnages trônent ou se promènent; au delà, des rochers s'élèvent d'où l'eau tombe en cascades; des montagnes culminent au-dessus, et le ciel avec ses nuages occupe le haut. Des constructions dressent leurs lignes rigides sur un des côtés du paysage, et de grands

arbres, montant du jardin, relient entre elles les parties superposées du tableau. Les miniaturistes persans, un Behzad, un Nizami, ont pu s'inspirer de ces modèles et en appliquer les principes. La disposition en registres superposés est souvent celle qu'ils adoptent. Le premier plan, prairie, jardin ou cour pavée, tient à peu près la moitié inférieure du rectangle; les montagnes d'arrière-plan et le ciel s'étagent au-dessus. Les architectures, murailles de villes, palais ou kiosques, abritant le prince, occupent une place importante sur le côté du tableau, y introduisent un élément de stabilité, tandis que les lignes sinueuses des arbres montent du premier plan jusqu'au ciel.

J'ignore si M. Racim s'est livré à l'analyse des miniatures persanes de ce genre ou des œuvres chinoises qui en ont suggéré l'ordonnance. Mais certaines de ses compositions paraissent s'en inspirer librement. « Les femmes à la cascade » nous présentent, dans une prairie édenique, d'où s'élèvent des arbres, de beaux corps souples, dont l'ivoire se détache sur l'harmonie sombre des buissons. Des montagnes



Phot. Elchacker.

FIG. 7. — MOHAMMED RACIM. — TERRASSES A ALGER.



Phot. Bichacker.

FIG. 8. — MOHAMMED RACIM. — PRÉSENTATION DE LA MARIÉE.

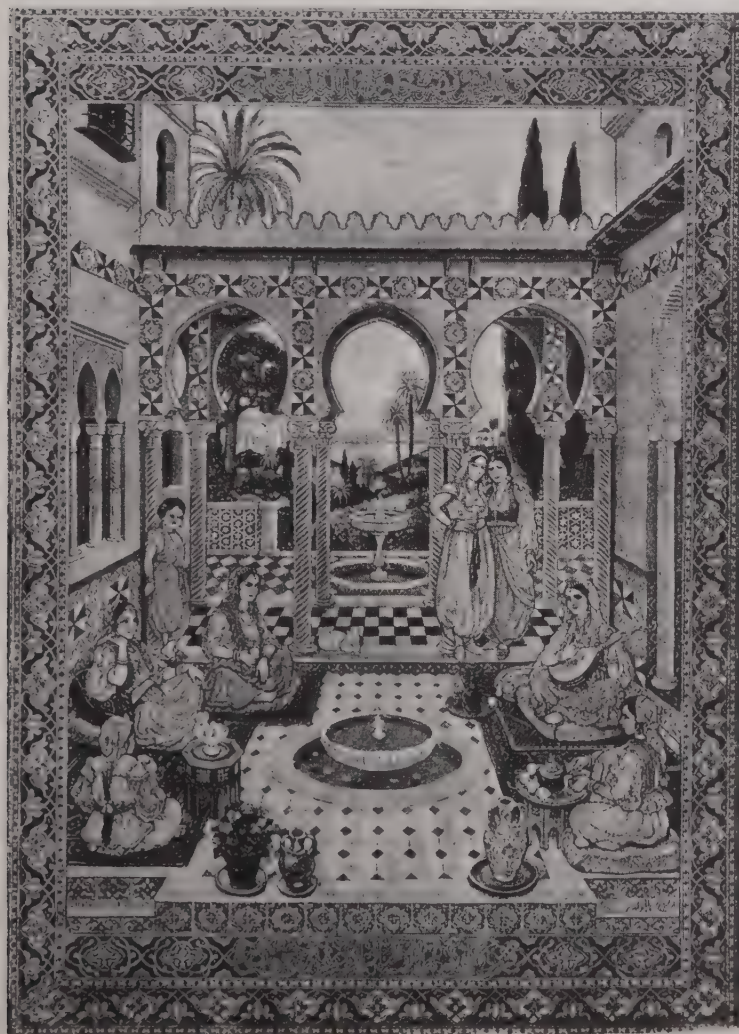
forment un registre intermédiaire, et le ciel bleu, dont les nuages rappellent la blancheur des nus féminins, occupe le haut. Dans une « Chasse à la gazelle », quatre registres se superposent : celui des archers embusqués dans les buissons du bas, celui des cavaliers rabattant le gibier, puis des bergers et des hommes graves, qui contemplent sous une tente cette galopade furieuse, celui des montagnes dénudées qui s'étendent au delà et dont les arbres coupent la ligne calme, et celui du ciel pur qui couronne le tout. (Fig. 2).

Cependant, si la composition d'ensemble obéit à des règles héritées des vieux maîtres, l'artiste moderne a librement disposé dans ce cadre traditionnel des éléments qu'il emprunte à sa vision pro-

pre et au pays qui est le sien. Les montagnes de la « Chasse à la gazelle » présentent la silhouette tubulaire si fréquente dans les hauts-plateaux algériens, et les belles baigneuses, qui vont reprendre leurs robes de citadines d'Alger, sont dominées par des hauteurs aux terres rouges, aux verdure bleuâtres semées de villas, où l'on reconnaît sans peine le massif de la Bouzarea. Mohammed Racim a replacé cette scène de goût indo-persan dans le cadre que ses yeux ont contemplé depuis sa première enfance. Mais certaines de ses compositions ne doivent plus rien à l'Orient, si ce n'est l'interprétation précieuse qu'il en donne. Algérois, il a le culte de sa ville natale, il en aime le passé d'hier et de jadis; il restitue ce passé héroïque ou familial à l'aide de ses souvenirs encore vivants autour de lui. L'évocation de l'Alger barbaresque nous vaut cette effigie de Barberousse, le grand corsaire, dont la haute stature se détache sur le petit port turc, ou cette



bataille navale devant Alger, qui est une des pages les plus somptueuses qu'il ait créées. La vie charmante des anciens citadins lui a inspiré ces fêtes mauresques, symphonies de couleurs, joie des yeux, ces scènes de concert et de danse d'almées, ces cérémonies de noces, telle l'enlèvement du voile de la mariée, ou cette réunion de femmes qu'il intitule « L'heure exquise », et à laquelle on serait embarrassé pour trouver un autre nom. Des femmes assemblées dans une cour écoutent l'une d'entre elles qui chante en laissant ses doigts errer sur une guitare. Derrière ces nobles oisives, les arcs blancs verdâtres d'une galerie s'ouvrent sur le paysage, sur le jardin où monte l'obélisque d'un cyprès, sur la mer lointaine et sur le ciel d'un beau soir dont le rose se dégrade en jaune de soufre.



Phot. Eichacker

FIG. 9. — MOHAMMED RACIM. — VILLA ALGÉRIENNE.

L'architecture aérienne des villas barbaresques ou celle des palais andalous fournissait les lignes constructives du décor. Cependant une miniature n'est pas un tableau qui peut donner l'impression de la profondeur. De même que dans la fresque, la tapisserie ou le vitrail, le plan général de cette ornementation d'une page de livre doit être maintenu du haut en bas. Si l'artiste connaît les lois de la perspective — et au  $xx^e$  siècle il ne peut les ignorer comme tel enlumineur persan du  $xv^e$  — il doit éliminer les lignes fuyantes ou tout au moins en restreindre l'importance, les exprimer sans les imposer à notre esprit, concilier dans son dessin l'esthétique traditionnelle de la miniature et les acquisitions que cinq siècles d'art occidental nous ont rendus nécessaires. Mais là n'est pas la seule difficulté que Mo-

hammed Racim semble avoir résolue sans effort et comme par instinct. La couleur lui en présente une autre.

Quel que soit le sujet traité, la composition à figures et à paysages doit rester une page ornementale, comme le frontispice d'entrelacs et de décor épigraphique. Les tons doivent s'y juxtaposer comme les émaux d'un cloisonné ou les verres d'un vitrail, et ces tons ne peuvent être salis par les ombres. Le modelé — pas plus que la perspective on ne saurait l'éliminer complètement — doit être discrètement suggéré par un gris suivant les contours. Le noir n'est pas exclu. Racim en fait un usage savant, mais ce noir compte toujours comme ton, il est, comme le bleu profond ou le violet sombre, un élément puissant de l'ensemble coloré. Dans les plans éloignés, dont les contours restent toujours précis, la palette se subtilise, sans faire intervenir les tons neutres, et le miniaturiste appelle à son aide un élément qui lui appartient en propre, un élément dont le peintre de chevalet ne dispose plus et dont les mosaïstes byzantins ont fait un si merveilleux emploi : l'or, non le bronze, mais l'or en coquille, l'or clair ou sombre, dont l'éclat varie suivant les incidences de la lumière, l'or qui chante en broderies et en paillettes sur les vêtements et qui, plus atténué, rayonne dans le ciel. Dans la bataille navale qui se livre devant Alger, l'or devient le ton local. Tendue en nappe au-dessus des hauteurs qui dominent la ville, il se réfléchit dans la mer, coupé par mille petites vagues d'un gris bleu infiniment délicat. En dépit des canons tonnants et des mâts rompus, cette vision guerrière prend un air de fête; l'irradiation du ciel lumineux enveloppe les galères barbaresques d'une atmosphère triomphale. Ainsi le miniaturiste moderne a mis en œuvre un procédé emprunté aux vieux maîtres pour traduire sa vision personnelle et en tirer un effet nouveau. Ainsi la technique traditionnelle, loin de lui être une entrave, lui procure des ressources insoupçonnées de notre art occidental.

J'ai dit que Mohammed Racim était, dès ses années d'apprentissage, soucieux de technique. Il n'a jamais cessé de l'être au cours de ses années de maîtrise, et ses recherches ne s'arrêteront pas là. Il n'a pas renoncé à sa manière, mais il s'efforce d'en étendre le domaine, au risque de dérouter ses admirateurs : ce qui ne va pas sans quelque héroïsme. Voulant fixer les traits de personnalités officielles, comme le Recteur de l'Académie d'Alger ou le Gouverneur général de l'Algérie, il s'est avisé que l'aquarelle du miniaturiste convenait mal à ce grave emploi, et il a peint à l'huile de petits portraits, d'une précision de dessin digne des primitifs, de couleur puissante, d'harmonie sévère, mais enrichis d'or, qui prennent sous le vernis l'allure hiératique et l'aspect précieux des icônes byzantines. Plus récemment, la vue de fresques persanes lui a suggéré l'idée de transporter sur les murs les galopades des chasseurs ou les fêtes des harems. Peut-être Mohammed Racim nous donnera-t-il l'équivalent de ces grandes pages décoratives dont un artiste inconnu ornait pour Chah Abbâs le palais d'Ispahan.

Dès maintenant nous lui devons quelque chose de non moins appréciable : la renaissance de la miniature, dont le monde musulman avait perdu le secret. Je ne



crois pas être dupe de la sympathie personnelle que l'artiste lui-même inspire à ceux qui l'approchent, ni d'un patriotisme local que justifierait mon vieux passé algérien. J'invoquerai, pour juger Racim, l'opinion des spécialistes dans un pays où la civilisation de l'Islam est encore vivante ou susceptible d'un retour à la vie. Rendant compte d'une exposition de ses miniatures faite à Londres, R. J. Brown écrivait dans *Life's echoes* : « En voyant ses œuvres, les professeurs aux écoles d'art de Bombay et de Lahore ont unanimement déclaré qu'à l'heure actuelle aucun artiste dans l'Inde n'était capable de rivaliser avec Mohammed Racim. » On peut affirmer que le jugement des Egyptiens ne différerait pas de celui-là. Il confère d'une manière assez inattendue à l'Algérie française une place de choix dans le renouveau de l'art musulman. Renouveau... renaissance : les mots ne paraissent pas impropres. Sans doute, l'apparition d'un artiste admirablement doué ne suffirait pas pour les justifier, si son art demeurait sans rayonnement. Mais il ne l'est pas. L'influence qu'il exerce par ses œuvres, l'utile enseignement que dispense son frère, ont suscité des vocations parmi les jeunes musulmans algériens. Depuis quelques années, les expositions locales présentent un petit ensemble de miniatures signées de noms arabes, et parmi lesquelles il en est de charmantes. Il y a là plus que des promesses. Le réveil est peut-être proche. Un artiste que hantait son rêve ancestral aura, sans trop y penser, rouvert les portes du palais merveilleux, fait reflourir le jardin et jaillir les jets d'eau au-dessus des vasques de marbre.

G. MARÇAIS.



FIG. 10. — MOHAMMED RACIM. — FIGURE DÉCORATIVE.

M. ROSTOVITZEFF. — *Dura Europos and its Art.*  
— Oxford, at The Clarendon Press, 1938,  
in-4°, 162 p., XXVIII pl.

Ce livre était attendu. Le site de Doura-Europos s'est révélé un des plus fertiles parmi ceux où s'est dépensé en ces derniers temps le zèle des archéologues, c'est aussi celui où les découvertes sont les plus passionnantes, et où l'imagination trouve le meilleur terrain pour s'exercer : on a justement nommé Doura la « Pompéi syrienne ». M. Rostovtzeff, qui nous donne ici la substance de ses conférences à l'University College de Londres, et au Collège de France, en 1937, a le rare mérite de nous exposer d'une façon parfaitement lisible et claire tout ce qu'il nous importe de savoir sur un si vaste sujet. Les lecteurs de la *Gazette* connaissent déjà, par les articles de MM. du Mesnil du Buisson et Marcel Aubert, plus d'un aspect de la ville ressuscitée au cours de douze années de fouilles poursuivies par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres et l'Université de Yale, depuis que le capitaine Murphy attira l'attention, en 1921, sur la cité morte aux bords de l'Euphrate. MM. Cumont, Pillet, le Prof. Hopkins, Fr. Brown, Seyrig, Virolleaud, sont au nombre des savants qui ont pris Doura pour sujet de leurs études. Forteresse séleucide, ville de caravane parthe, garnison romaine sur le limes de l'Empire, tombée aux mains des Sassanides vers 256 de notre ère ; en ce peu de mots se résume l'histoire d'une ville qui, certes, ne joua jamais un rôle de premier plan, mais qui, à cause de sa position avancée, entre l'Orient et l'Occident, nous montre en ses ruines le plus singulier agglomérat de croyances diverses, une sorte de nœud de la civilisation, le confluent des races sémitique, grecque et iranienne. Si son destin fut assez bref, et se laisse embrasser dans l'alignement de quelques dates, depuis le fondateur Nicanor, en l'an 300 av. J.-C., et Trajan ou Alexandre Sévère, ses monuments, ses temples d'Artémis, d'Atergatis, de Hadad, de Bel, de Zeus, son mithræum, ses deux synagogues, son église chrétienne, nous révèlent l'étrange complexité de sa physionomie morale. On sait que l'intérêt puissant de Doura ne réside pas seulement dans le tragique d'un siège final dont les épisodes sont restés inscrits sur place, comme le cataclysme où périt Pompéi, mais dans ces mille détails de la vie vulgaire qui nous apparaissent dans le graffito laissé sur un mur de corps de garde, dans les objets épars, jadis si banaux et devenus si éloquents. Une suite de peintures murales, œuvres d'artisans locaux, et qui ne s'élèvent pas à un très haut degré artistique, sont les plus sûrs témoins de l'âme plurale de la cité, de ses préoccupations mystiques, des influences opposées qui s'y mêlaient. Il faut se retenir, dans un compte rendu qui doit demeurer bref, de suivre pas à pas l'exégète. Tout est à retenir dans ce livre. L'érudition vraiment prodigieuse de M. Rostovtzeff l'autorise à des rapprochements saisissants, et je citerai seulement l'analyse si fine qu'il fait du style narratif, en évoquant les *stupas* et les temples bouddhiques de l'Inde, à propos des peintures juives ou chrétiennes de Doura. Il est peu de livres qui, comme celui-ci, ouvrent à la réflexion des espaces aussi vastes, en nous inspirant une telle confiance dans le guide avisé qui nous conduit.

J. B.

G.-H. et E.-R. CRICHTON. — *Nicola Pisano and the revival of sculpture in Italy.* — Cambridge, at the University Press, 1938, in-8°, 126 p., 79 pl.

L'importance de Nicola Pisano a été marquée dans les travaux d'un grand nombre d'historiens d'art. Le présent volume, très consciencieusement documenté, nous apporte un exposé complet du problème posé par l'apparition, dans l'Italie du Nord, de ce grand sculpteur et des élèves qu'il forma. Au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, c'est une ère nouvelle qui s'ouvre pour la sculpture de la péninsule, l'art se dégage de l'influence du symbolisme religieux qui le gouvernait au Moyen Age, pour s'avancer sur les voies de la Renaissance. On a signalé dès longtemps les origines de cette rénovation. Nicola Pisano a d'abord eu sous les yeux les monuments antiques de Pise, plus tard il s'inspira de la sculpture monumentale des cathédrales de France. Les sarcophages romains, les sculptures de Lombardie, et celles de la France dite gothique, les ivoires et les mosaïques de Byzance, telles furent les sources où puisa le jeune artiste qui venait peut-être de l'Apulie. Ses prédécesseurs furent Wiligelmo et Antelami et les sculpteurs toscans, ses descendants immédiats, son fils Giovanni et Arnolfo di Cambio. La seconde partie du livre de Mr. et Mrs. Crichton est consacrée à l'analyse minutieuse des œuvres célèbres de Nicola Pisano, la chaire qui se trouve dans le baptistère de Pise, son pendant, celle que les Siennois jaloux commandèrent au sculpteur en 1265, pour le Dôme, et enfin la fontaine de Pérouse. Du premier coup d'œil, on distingue sur les grands bas-reliefs le souvenir des sarcophages antiques et celui des plaques d'ivoire historiées, pourtant, un nouveau sentiment de l'espace se fait jour, encore assez gauchement, il est vrai, mais la troisième dimension est au moins pressentie dans l'étagement des nombreux personnages rassemblés sur le champ de marbre qu'ils occupent tout entier. De plus, le drapé des figures, le rendu de l'expression attestent une sorte de sentiment populaire jusque-là inédit, qui s'accorde avec une dignité classique et le canon ramassé et trapu que le sculpteur a adopté. Les auteurs de cette étude ne se sont pas bornés à l'analyse stylistique, ils ont poussé leurs recherches du côté iconographique, en examinant l'interprétation que donne Nicola Pisano aux scènes évangéliques. Un bref aperçu historique nous permet de placer son activité dans son cadre et dans son climat.

J. B.

JEAN ALAZARD. — *Giotto. Biographie critique.*  
— Paris, Laurens, s. d., in-8°, 128 p., avec  
24 reproductions hors-texte. (Les grands artistes, leur vie, leur œuvre).

Le sixième centenaire de Giotto, fêté l'an dernier avec moins de retentissement que n'aurait mérité la mémoire du grand artiste, fut l'occasion pour M. Jean Alazard d'écrire ce petit livre, bien condensé, où on trouve la biographie rafraîchie du peintre et une analyse claire et substantielle de son œuvre. La personnalité de Giotto, si vivante encore et si séduisante sous une enveloppe qu'on appelle primitive, mais qui est parfois si moderne, incite souvent à des essais d'interprétation et à des hypothèses qui ne trouvent leur justification que dans le



désir des critiques de rapprocher le plus possible de nous-mêmes l'œuvre du grand Florentin et d'éclaircir les trop nombreuses obscurités qui entourent son existence. L'esprit sobre et discipliné de M. Alazard se refuse à de pareils essais. Il préfère revenir à une tradition critique qui, si elle est encore parsemée de problèmes irrésolus ou d'énigmes insolubles, n'est pas moins vérifiée dans ses données essentielles et conforme à la logique et aux résultats sûrs des recherches. Car M. Alazard n'ignore rien de ce qu'on a écrit sur Giotto et des problèmes qu'on peut poser relativement à l'art et à la personnalité du peintre. Il retrace, par exemple, les lignes obscures de la formation de l'art de Giotto sans négliger à ce propos les recherches plus récentes sur les rapports du Florentin avec l'art romain et particulièrement avec Pietro Cavallini. Il poursuit la carrière de l'artiste à Rome, à Assise, à Padoue, à Florence, et il relève partout les points délicats de son étude, les discussions et les problèmes encore irrésolus. Il dit clairement son opinion sur des questions controversées et il s'applique parfois à une critique personnelle qui aboutit à confirmer ou à retrancher au maître des œuvres qui lui sont encore d'une façon douteuse attribuées. Il arrive même parfois que son raisonnement sacrifie trop à la rigueur, lorsqu'il refuse, par exemple, à Giotto le *Jugement dernier* de Padoue; mais on est d'accord avec lui dans bien d'autres cas, où les questions ne sont pas moins controversées ou difficiles. Le problème des attributions reste d'ailleurs toujours très épineux. C'est pourquoi on suit avec plaisir un guide aussi clair et sûr que M. Alazard qui, sans détours inutiles, sait conduire à travers la broussaille touffue du giottisme.

AL. BUSUIOCEANU.

HANS HAUG. — *Martin Schongauer et Hans Burgkmair, étude sur une Vierge inconnue.* — Strasbourg, édition des Archives Alsaciennes d'histoire de l'art, Librairie Istra, 1938, 26 × 20, 93 p., 47 ill.

Le thème de la *Vierge au jardin*, si fréquent dans la littérature et la peinture du xiv<sup>e</sup> siècle et du début du xv<sup>e</sup>, a, pour ce qui est de l'école alsacienne, atteint sa plus parfaite expression dans la *Vierge au buisson de roses* de Martin Schongauer. A la fin du xv<sup>e</sup> siècle, un nouvel élément apparaît dans la conception de ces Vierges, assises sur un banc de gazon et entourées d'humbles fleurs familières. Le treillis de roses qui leur forme un fond disparaît, et un paysage se découvre, offrant aux peintres avides de difficultés techniques nouvelles l'obligation d'établir un second plan et des lointains.

M. Hans Haug produit un intéressant témoin de cette transformation dans un panneau de 2 m. 4 sur 1 m. 41, que l'on peut intituler la *Vierge aux trois oiseaux*, et qui portait la date 1489, et la signature d'Hans Holbein le Vieux. Un nettoyage opéré il y a une vingtaine d'années fit justice de la date et de l'attribution. Selon M. Haug, il faudrait chercher l'auteur dans l'entourage et la suite de Schongauer, après que celui-ci eut quitté Colmar pour s'installer sur l'autre rive du Rhin, à Brisach.

Ceci l'amène à étudier l'œuvre de Burgkmair et la persistance, sur certains maîtres du temps, de l'influence schongauerienne. Ces souvenirs alsaciens ne restent-ils

pas également vivaces dans l'évolution de Dürer ou du pseudo-Grünwald, celui qu'il faut appeler désormais Mathis Nithart? M. Haug nous propose, au cours de son étude, d'intéressantes suggestions sur les rapports de ces différents maîtres entre eux. Nous y retrouvons en particulier l'hypothèse de l'identité du Maître du Cabinet d'Amsterdam et de Mathis Nithart. Pour ce qui est de ce dernier, nous retrouvons également dans cette étude une confirmation des idées émises par M. Haug et par M. Naumann, et sur lesquelles la *Gazette des Beaux-Arts* est encore revenue récemment.

G. W.

LUIS REIS SANTOS. — *Deux tableaux de François Clouet au Musée Municipal de Porto.* — Extr. du *Bulletin des Etudes portugaises*, 1938, fasc. 1.

Il s'agit de deux portraits, l'un d'Henri II, l'autre de Marguerite de Valois, qui fut fiancée à l'infortuné Don Sébastien de Portugal. M. Luis Reis Santos en fait l'analyse avec minutie, et donne fort exactement leur *pedigree*. Je m'étonne toujours, à propos du premier, et de ses répliques, de ne pas trouver cité le beau médaillon, attribué à Germain Pilon, que j'ai commenté naguère dans *Aréthuse* (1926, p. III). Ce très bon article est à verser au dossier de la peinture de portraits en France, au xvi<sup>e</sup> siècle, dont on sait que notre éminent collaborateur M. Louis Dimier est le grand maître.

J. B.

MARCEL BRION. — *Bosch.* — Paris, Plon, 1938. In-4°, 64 p., 60 héliogravures. (Éditions d'histoire et d'art publiées sous la Direction de J. et R. Wittmann).

On sait fort peu de choses sur Hieronymus Bosch, ou plutôt on n'en sait que ce qu'il nous livre de lui-même dans ses ouvrages. Je serais tenté de nous féliciter de cette pénurie d'informations documentaires, après avoir lu d'un trait cette sorte de poème que Marcel Brion a composé librement, en compagnie d'un peintre possédé du démon. Il faut s'excuser de n'en point tenter l'analyse. Le commentaire technique, ou philosophique, s'éploie en magnifique contrepoint sous des compositions qui, s'il en fût, ouvrent la triple porte du rêve. « Le Démon est le singe de Dieu », sa création à rebours enfante des monstres hybrides, et peuple un monde sur-réel des débris associés de la flore et de la faune terrestres. Quelle est la pensée effrénée qui, à l'imitation de l'ange foudroyé, s'est nourrie de ces fantasmes et s'est repue d'impossibles nourritures, c'est ce que M. Brion nous expose avec lucidité. Reste le portrait d'Arras pour poser l'énigme de maître Hieronymus, avec le sigle terrible de sa bouche et la froide acuité de son regard.

J. B.

CHARLES TERRASSE. — *Botticelli, le Printemps.* — Un album; 22 × 24, 8 pages de texte, 24 planches. (« Documents d'Art Alpina », collection publiée sous la direction de M. François Gebelin).

Ce genre de découpages photographiques, dont on use aujourd'hui, donne des chefs-d'œuvre étudiés, une vue

arbitraire, mais souvent révélatrice. Le fragment définit l'organisme, le masocosme, et le génie de l'artiste se retrouve entier dans le moindre détail de son œuvre.

M. Charles Terrasse analyse avec une mélodieuse élégance de langage le *Printemps* de Botticelli et les divers morceaux qui composent cette vaste allégorie. Il évoque, pour chacun d'eux, l'allusion rhétorique à quoi il correspond, en particulier, le passage d'Ange Politien dont il s'inspire. Botticelli, dont l'évolution artistique est inséparable de l'histoire de Florence, a en effet produit là une *somme* de l'académisme voluptueux de la Renaissance avant de partager l'ardente et sévère passion de Savonarole.

G. W.

GASTON BRIÈRE, MAURICE DUMOLIN, PAUL JARRY. — *Les Tableaux de l'Hôtel de Ville de Paris*. — Paris, Société d'Iconographie Parisienne, chez Maurice Rousseau, 1937, 33 X 25, 50 p. de texte, 38 pl.

L'un des trois auteurs de cet ouvrage, Maurice Dumoulin, n'est plus, et c'est un pieux devoir que de déplorer ici la disparition de ce chercheur aussi savant dans les études militaires que dans les recherches historiques, et dont on ne cessera de consulter es trois volumes d'*Etudes de topographie parisienne*. Un travail entrepris par lui avec la collaboration d'érudits aussi parfaits que M. Paul Jarry et que M. Gaston Brière, l'éminent historien de Versailles, ne saurait être accueilli avec légèreté : aussi bien est-ce un ouvrage particulièrement important et précieux que cette étude sur les portraits d'échevins parisiens, genre qui n'a sans doute pas produit des chefs-d'œuvre pareils à ceux de l'Ecole hollandaise, mais qui n'en est pas moins pour nous infiniment intéressant.

C'est vers le milieu du xvi<sup>e</sup> siècle, alors que l'on construisait l'Hôtel de Ville, que le bureau de Ville, c'est-à-dire le prévôt des marchands, les échevins, le procureur du roi, le greffier et le receveur songèrent à se faire représenter dans des peintures destinées à être conservées dans les salles de leur palais. Le premier tableau de cette sorte que nous connaissons date de 1568 et a figuré à l'exposition d'Art français de Londres, en 1932. Le public connaît celui qui fut commandé en 1647 à Philippe de Champaigne et qui est au Louvre. D'autres furent commandés à ce peintre ainsi qu'à Charles Le Brun. Par la suite, l'encombrement de ces toiles se succédant de deux en deux ans amène la disparition du genre, et l'idée vint de lui substituer des toiles commémorant tel grand événement du règne. En 1581, commande est faite à Noël Coypel de représenter le prévôt des marchands et son bureau à l'occasion de la bataille de Senef. Largillière sera le principal représentant de ce genre nouveau, où l'allégorie et la pompe décorative se mêlent aux rigueurs de l'art du portrait. Ce peintre exécuta ainsi quatre tableaux dont le premier, destiné à commémorer le repas offert par la Ville de Paris au roi après sa grande maladie, le 30 janvier 1687, a disparu. Mais on en a une esquisse à la collection La Caze. Le même sort a, d'ailleurs, frappé les trois autres Largillière. Au xviii<sup>e</sup> siècle, on a trace de deux commandes faites à François et à Jean-François de Troy, et dont nous avons la bonne fortune de posséder, dans notre collection, une intéressante esquisse. La dernière commande

de la Ville de Paris aura été celle de 1785, faite à Ménageot pour célébrer la paix de 1783 et immortaliser M. le comte de Vergennes et le docteur Franklin.

A cette histoire de commandes de l'Hôtel de Ville, nos auteurs ont joint une courte étude sur les peintures qui n'étaient pas destinées aux salles de l'Hôtel de Ville, mais à l'abbaye dédiée à sainte Geneviève, patronne de Paris. C'étaient, en somme, des ex-voto : il en subsiste deux à Saint-Etienne-du-Mont, l'un de Largillière, où le peintre s'est représenté lui-même aux côtés du poète Santeuil, et que M. Georges Pascal a décrit dans son beau livre sur Largillière, ainsi, d'ailleurs, que M. le comte P. Biver, dans un article de la *Gazette des Beaux-Arts* (janvier 1920). Ce tableau était destiné à remercier la sainte patronne de Paris d'avoir sauvé les récoltes d'une trop longue sécheresse et fait tomber la pluie. L'autre tableau, dû à Jean-François de Troy, la remerciait de l'avoir fait cesser.

G. W.

COLETTE LAMY-LASSALLE. — *Jean Lenfant, graveur abbevillois*. In-8°, 119 p., VIII pl. Tiré à part chez Duclercq, Abbeville. (Extrait du *Bulletin de la Société des Antiquaires de Picardie*, premier trimestre 1938).

Le plus souvent délaissée au profit de celle du xviii<sup>e</sup> siècle, l'Ecole française de gravure du xvii<sup>e</sup> siècle offre encore un vaste champ à l'attention des chercheurs. Si l'on excepte les ouvrages relatifs à des maîtres illustres tels que Callot, Bosse, Nanteuil, Mellan et Gérard Audran, rares sont les monographies consacrées aux burinistes et aux aquafortistes qui travaillèrent entre 1600 et 1700. Parmi les quelque onze cents graveurs exerçant leur art entre ces deux dates, plus d'un mériterait cependant d'être étudié à part. Jean Lenfant que l'excellent travail de Mme Lamy-Lassalle remet pleinement en lumière, est de ce nombre.

Né à Abbeville, vers 1615, il partit de bonne heure pour Paris et y fut l'élève de son compatriote Claude Mellan. De retour dans sa ville natale, où il semble avoir exécuté ses premiers travaux, il la quitta bientôt définitivement pour la capitale. Installé jusqu'à sa mort, en 1674, rue Saint-Jacques, à « l'Image Saint-Maur proche l'église Saint-Benoit », il publia les ouvrages de plusieurs graveurs notoires, dont Jean Lepautre. Ses soucis d'éditeur ne lui firent pas oublier la réalisation de son œuvre. Il ne comprend pas moins de cent soixante-sept pièces cataloguées par Mme Lamy-Lassalle avec une méthode et une précision exemplaires. La plupart de ces morceaux offrent plusieurs états qui figurent dans le très bel œuvre de Lenfant conservé au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale. Les scènes religieuses y tiennent une place importante. Interprète de Raphaël, d'Annibal Carrache, du Guide, de Vouet, de Philippe de Champaigne, de Charles Le Brun, Lenfant grava aussi de multiples compositions d'après ses propres dessins. Adroit portraitiste, sans atteindre à la virtuosité et à l'éclat de Nanteuil, sans parvenir comme ce dernier à pénétrer la vie intérieure ou la psychologie de ses modèles, il réussit néanmoins à interpréter avec adresse les traits de personnages comme *Loménie de Brienne*, le *duc de Longueville* ou *Antoine Fresnel*, avocat au Parlement de Rouen.

ROGER-ARMAND WEIGERT.



LOUIS LORGNIER. — *L'œuvre de François Cressent*. — Amiens. Imprimerie Yvert & C<sup>o</sup>, 1938, 23 × 15, 72 p., 18 planches. (Extrait du Bulletin trimestriel de la Société des Antiquaires de Picardie, l'année 1938, 3<sup>e</sup> trimestre).

M. Robert Guerlin avait étudié en 1892 la figure du sculpteur amiénois François Cressent, et plus tard Mlle Ballot étudia de façon fort complète celle de son fils, Charles Cressent, le fameux ébéniste de la Régence. M. Louis Lorgnier, membre résidant de la Société des Antiquaires de Picardie, achève de nous renseigner sur la vie du sculpteur, son œuvre, ses rapports avec son fils, dans une étude excellente à quoi s'ajoute un album de photographies de l'auteur et de dessins d'Aimé et Louis Duthoit.

François Cressent, fils d'un maître menuisier, est né à Amiens le 5 novembre 1663 : son œuvre s'étend sur l'époque pompeuse du règne de Louis XIV et va jusqu'au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. On ignore la date exacte de sa mort, et on ne peut que la situer entre 1746 et 1768, dates de deux actes que l'on possède, le premier concernant un bail à vie, le second la mort de Charles. Il était allé à Paris vivre chez celui-ci, et c'est chez lui qu'il mourut, ainsi que l'ont établi les chercheurs, détruisant ainsi la légende selon laquelle le fils aurait laissé son père mourir de misère à l'hôpital.

Statuaire et décorateur, François Cressent subit l'influence de son fameux aîné, Nicolas Blasset. Sa sainte Geneviève de la cathédrale d'Amiens, ses statues de l'église de Conty, sa « gloire » de l'hospice Saint-Charles offrent à nos yeux le mouvement pathétique, le drapé, les envols du meilleur style baroque. Mais il y a une grâce particulière dans les boiseries du couvent des Célestins, replacées aujourd'hui au Palais de Justice d'Amiens, ainsi que dans ces têtes d'angelots, d'une si charmante expression, qui décorent, à la cathédrale, le monument de Charles de Vitry. D'accord avec les érudits amiénois, on rapprochera de ces angelots ceux qui, à Saint-Germain-l'Écossais, ornent le socle d'un *Ecce Homo*, aujourd'hui disparu.

G. W.

W.-R. JUYNBOLL. — *Het Komische genre in de italiaansche schilderkunst gedurende de zeventiende en de achttiende eeuw. Bijdrage tot de geschiedenis van de caricatuur*. — Leiden, Leidsche uitgversmaatschappij, 1934, in-8°, xi-241 p.

M. Juynboll, en qualité de Hollandais, s'intéresse à la peinture de genre. Pour réparer une injustice, il l'observe hors de chez lui. Il en étudie un corollaire : le dessin de caricature italien auquel seuls Brauer et Wittkover avaient voué un chapitre dans *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini*. L'Italie, selon l'auteur, est la mère de la caricature moderne. Il fait, d'abord, « l'esthétique générale des formes comiques », il traite, ensuite, de la pré-caricature pendant le Moyen Âge et la Renaissance, par exemple, chez Bosch et Bruegel. Nous voyons ensuite la caricature italienne sortir du genre comique, du portrait réaliste, des recherches de physiologie et d'expression instaurées par Léonard de Vinci.

Elle naît vers 1600, pendant l'accalmie qui suit la Réforme et la Contre-Réforme et qui coïncide avec une émancipation artistique. Le théâtre, surtout la Comedia dell'arte, les académies d'artistes qui se multiplient alors et où règnent les « mœurs d'atelier », lui servent d'aiguillon. Mais la vie populaire avec ses fêtes, la société avec ses intrigues, la politique, le clergé excitent aussi la verve des dessinateurs. Les croquis conservés sont, en majorité, des portraits-charges.

La caricature se développe d'abord à Bologne, où l'entrain est de tradition. Elle a un fervent en Annibal Carrache, des adeptes en Dominiquin, l'Albane, le Guerchin, d'autres encore. Elle n'est pour eux qu'un délassement. A Rome, à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et au XVIII<sup>e</sup> siècle, elle s'impose davantage. Le grand Bernin se flatte, devant Louis XIV, d'y exceller ; Pier Leone Ghezzi (1674-1755), la pratique presque exclusivement. On compte environ trois mille dessins de lui, dont quinze cents à la Bibliothèque vaticane et cinquante-cinq au Louvre ; la valeur en est plus documentaire qu'artistique, car Ghezzi tombe facilement dans la manière. Ses relations amicales avec l'Académie de France à Rome, dont les membres ont place en ses albums, lui donnent, pour nous, un attrait particulier. Venise, enfin, est au XVIII<sup>e</sup> siècle le foyer le plus vif de la caricature. Tiepolo reste, avec Bernin, qui est moins spirituel et plus âpre, le maître de cet art en Italie.

L'enquête de M. Juynboll porte sur un nombre considérable d'artistes et d'œuvres ; elle marque les traits essentiels du sujet. L'auteur ne la considère pourtant que comme une esquisse. Le terrain était nouveau, il fallait s'y orienter, le reconnaître avant de le défricher. L'évolution de la caricature italienne ne pourra guère être mieux fixée, faute de signatures, de dates, et parce que les amateurs anonymes sont trop mêlés aux professionnels. Mais on peut espérer un inventaire des dessins, une recherche plus serrée de leur inspiration dans la vie contemporaine, des illustrations, enfin, puisque le présent ouvrage, présenté comme thèse à l'Université de Leyde, n'en comporte pas. Souhaitons donc que l'auteur poursuive l'étude de ce genre italien, si séduisant par son caractère primesautier et qui eut une grande influence sur la caricature anglaise.

CLOTILDE BRIÈRE-MISME.

*Les peintres des fêtes galantes. Le portrait et le paysage. Lancret. Pater. Boucher. Nattier. La Tour. Perronneau. Greuze. Vernct. Hubert Robert. Moreau l'Aîné*. — Textes de LUC BENOIST, LOUIS RÉAU, HENRI PUVIS DE CHAVANNES, ROBERT REY. — *Gauguin*. Texte de LOUIS HAUTECEUR. — Albert Skira, éditeur. Paris, 1938, in-4°. (Les Trésors de la peinture française).

Le premier recueil est un des plus charmants parmi les albums Skira. Une suite de très courts essais qui s'harmonisent sous la plume de divers écrivains d'art, langue excellente et belle typographie, le tout alentour de reproductions en couleurs dont certaines sont des réussites parfaites. L'intensité du bleu, dans le portrait de Le Normant du Coudray, est merveilleuse, et le frotis du pastel est rendu d'une manière presque tactile dans les *La Tour*.

C'est M. Hauteœur qui, en quatre pages, s'est chargé de nous présenter Gauguin. Ces raccourcis sont périlleux, si l'on ne veut pas faire de la pure « littérature ». Le commentaire que voici, si bref, est fort nourri d'idées. Cette fois encore, toutes nos félicitations à l'auteur et aux éditeurs.

Précieuse collection, et d'un prix, comme on dit, si abordable!

J. B.

VLADIMIR NOVOTNY. — *Goya*. — Prague, 1938, in-4°, 4 p. et 29 pl.

Un album dont les planches ne sont pas toutes fort bonnes, mais qui nous montre le saisissant portrait d'Espoz y Mina, conservé à Prague. Le choix de ces illustrations nous est, sans doute, expliqué par un texte qui nous demeure malheureusement inaccessible.

J. B.

*Courbet and the naturalistic movement. Essays read at the Baltimore Museum of Art, May 1938.* — Edited by George Boas. — Baltimore, The John Hopkins Press, 1938, in-8°, 149 p., 11 pl.

Les conférences dont le texte est réuni en ce volume ont trait aux différents aspects du naturalisme : les fondements politiques et sociaux du naturalisme (Prof. Allison); le naturalisme dans la littérature (Prof. Albert Schinz); le naturalisme dans la musique (Laurence A. Petran); les précurseurs du naturalisme (John Tall Baker); Courbet et ses critiques (Prof. George Boas); le point de vue académique sous le Second Empire (Prof. Eleanor Patterson Spencer); les antinaturalistes (Ruth Cherniss); le naturalisme en Amérique (Charles H. Sawyer); le naturalisme dans la peinture anglaise (R. D. Field); le naturalisme dans les arts graphiques (Adelyn D. Breeskin). On a donc fait appel non seulement à des spécialistes de l'histoire de l'art et à des conservateurs de musée, mais à des philosophes et à des historiens de la littérature, pour aboutir à une vue d'ensemble sur un mouvement intellectuel qui a laissé une marque profonde sur le XIX<sup>e</sup> siècle, en France surtout, mais aussi en Angleterre comme en Amérique. L'idée dominante, c'est que toute tendance artistique doit être saisie en corrélation avec les autres activités qui caractérisent une époque. C'est, en effet, la méthode qui s'impose de plus en plus en matière d'histoire de l'art. Mais le centre de ces études diverses, le nom autour duquel s'assemble le banquet, le *symposium*, comme on dit dans les universités américaines, c'est Courbet. Reste à s'entendre sur les termes. Entre le « réel » et le « naturel » il y a équivoque.

On peut arguer aussi que si le naturalisme repose sur l'observation et la reproduction de l'apparence phénoménale, la conception du « réel » dépasse en profondeur la notion même de la perception momentanée. Au fond, le naturalisme repose sur le rationalisme introduit par le développement scientifique auquel assistèrent des générations éblouies et trop complaisantes : le beau et le laid sont des termes indifférents devant la chimie ou même la biologie. L'erreur a peut-être consisté à ériger en système une tendance qui est de tous les temps. Dire qu'avant Courbet on avait bien peint des paysans, mais en les idéalisant, c'est, en songeant à Léopold Robert,

oublier, par exemple, Le Nain. Nous avons abusé — c'est notre péché — des mots en *isme*. Les grands maîtres d'autrefois ne se souciaient pas de pédantes étiquettes, et s'en portaient mieux. Ce que nous aimons en Courbet, ce n'est sans doute pas ce que ce peintre puissant avait absorbé des doctrines politiques de son temps, car enfin considérer *Casseurs de pierres* comme un document social, c'est commettre une erreur d'aiguillage. En ce sens le naturalisme n'est plus une doctrine esthétique, c'est de la magie, dirait M. Collingwood, qui a raison contre Proudhon. En ce sens, il n'y a pas de « magie » chez un Manet. Mais les variations de la critique seront toujours un sujet d'amusement, sinon de division. Courbet, pour un Américain de 1869, est « un Robert Browning du chevalet », et Walt Whitman « un Courbet en vers »! On ne voit pas bien le sens ni l'intérêt de ces équations.

J. B.

*Daumier*. — Texte de Paul VALÉRY. — Paris, Albert Skira, 1939, in-4° 5 p., 6 pl. et 2 reproductions en couleurs. (Les Trésors de la peinture française).

Voici un nouvel Album Skira qui se passe certes de recommandation. Le sujet même s'impose à l'attention : Daumier, Daumier peintre, que la lithographie a trop longtemps laissé oublier. M. Paul Valéry associe autour de son nom ceux de Michel-Ange et de Rembrandt, de Dante, de Cervantès et de Balzac. Mais faut-il analyser ces cinq pages, d'un si beau recueillement, inscrites en regard d'admirables images. Historien « d'un âge médiocre et content de l'être », Daumier, « à la fin devient amoureux de Don Quichotte ». Telle est en quelques coups de crayon la meilleure esquisse qu'on ait tracée d'un satiriste au cœur tendre.

J. B.

JACQUES LASSAIGNE. — *Daumier*. — Paris, Editions Hypérion, 1939, in-4°, 168 p., 160 reproductions dont 14 en couleurs.

Un autre ouvrage important sur Daumier, à placer à côté de l'album qu'on vient de citer, et du volume récent de M. Raymond Escholi. A côté, je n'emploie point ce mot au hasard : les planches en couleurs s'offrent, d'un bord à l'autre, à la comparaison. Parfois la concordance nous rassure, mais si nous prenons le *Liseur*, nous le verrons en clair sur l'album Skira, et dans la suie chez Hypérion : voilà qui est troublant. Troublant si l'on songe que l'œuvre peint de Daumier nous est assez difficilement accessible, puisqu'on l'a laissé accaparer, pour la plus grande partie par les collectionneurs, et émigrer à l'Etranger. Or, c'est sur cet œuvre peint qu'à juste titre insiste M. Lassaigue. Si tout sujet plastique impose un style à l'exégèse, Daumier entre tous requiert la vivacité et le gras de la touche, et le mordant par quoi se trahit une sensibilité aiguë. De tout cela M. Lassaigue ne manque point : « Être républicain, si c'est rêver sous un régime grossier, ignorant, inquisitorial, matérialiste et profiteur — et quel régime ne l'est plus ou moins, cela tenant davantage à la nature de l'homme qu'aux régimes qu'il se donne — d'une patrie meilleure, fraternelle, sans vain appareil de lois et de règlements, où le mérite serait récompensé, la justice et la bonté vénérées, alors tous les bons esprits sont républicains. »



Voilà sa façon de prendre parti contre ceux que les violences de Daumier ont étonnés. J'aime dans cette phrase la parenthèse désabusée, le morceau est assez quichottesque... et par là très à propos. Quelques anecdotes situent le personnage, en face de Courbet notamment. Banville et Baudelaire viennent à la rescousse. Dans un de ses chapitres les mieux venus M. Lassaigue cherche à déterminer la situation de Daumier, comme dirait Thibaudet, et sa place dans le romantisme, près de Balzac, et cela est juste et adroitement indiqué. Il reste que Daumier, égal aux plus grands, domine les classifications d'écoles par cette indépendance jalouse qui garantit son génie. Tout grand poète est un créateur de mythes. Daumier s'impose par la puissance d'une observation instantanée et intuitive qui merveilleusement engendre le symbole. Par là il reste à jamais actuel, et c'est un sujet d'admiration, s'il s'agit d'une œuvre faite d'allusions éphémères — éphémères non pas, puisqu'elles atteignent le fond de l'homme. L'excellente étude de M. Lassaigue s'achève par une revue de la critique. Le soin apporté à l'illustration fait honneur aux éditions Hypérion.

J. B.

*Maurice Ravel par quelques-uns de ses familiers.* — Illustrations de GALANIS, Luc-Albert MOREAU, Roger WILD. — Paris, éd. du Tambourinaire, 1939. 22 x 18.

Ravel vient à peine de s'enfoncer dans les ténèbres de la mort que déjà toute une littérature étend, autour de sa douloureuse disparition, ses cercles concentriques. Parmi tous les livres et tous les hommages qui ont été ainsi offerts à sa mémoire, l'un des plus émouvants — parce que des plus intimes et des plus familiers — restera ce recueil de témoignages, d'une belle présentation typographique, et où, à côté de maîtres de l'illustration, se rencontrent des esprits aussi divers que Colette, Maurice Delage, Léon Paul Fargue, Hélène Jourdan-Morhange, Tristan Klingsor, Roland Manuel, Dominique Sordet, Emile Vuillermoz, Jacques de Zogheb. Poètes aux textes desquels Ravel a prêté les cristallines malices de son enchanteresse musique, musiciens, compagnons de travail, amis et amies nous apportent leurs souvenirs, précisent le détail de l'anecdote de tout un moment de notre histoire du goût poétique et musical — que l'un d'eux appelle bien justement l'époque Ravel — et conspirent avec une affectueuse émotion à restituer, toute frémissante de vie, la figure quotidienne de ce grand artiste, homme d'esprit, homme de métier qui n'écrivit pas une ligne qui ne fût nécessaire et voulue, et qui nous laisse une œuvre lumineuse, pleinement intelligente, hautement parfaite. Une œuvre en tous points caractéristique de toutes les vertus qu'on attribue éminemment au génie français.

G. W.

WALTHER KARL ZÜLCH. — *Frankfurter Künstler 1223-1700*. Frankfurt, s. l. m., Verlag Moritz Dieterweg.

On sait les découvertes d'archives qui permirent à M. Walther Karl Zülch de dégager la figure de Maître Mathis Gothart-Nithart de la confusion où la tradition, depuis Joachim von Sandrart, retenait le pseudo Mathias Grünewald. Nul, donc, mieux que cet heureux chercheur, n'était désigné pour le travail précieux et patient qui nous est ici présenté : le recensement des

artistes francfortois, du XIII<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle. On ne possédait sur ce point, jusqu'à présent, que les documents de Heinrich Sébastian Hüsken (1790) et de Ph. Friedrich Gwinner (1862 et 1867) : les voici revisés et complétés selon une méthode qui semble devoir donner toute satisfaction. M. Zülch a pris soin, en outre, d'étendre ses recherches non seulement aux artistes proprement dits, mais aux artisans, tailleurs de pierre, orfèvres, horlogers, fondeurs de cloches, médailleurs, etc., la distinction que nous établissons aujourd'hui entre l'art et ces diverses activités constituant une notion toute moderne et qui ne convient nullement à ce que fut, au Moyen Âge et durant les temps classiques, l'épanouissement d'un foyer de culture aussi important que Francfort.

J. C.

J.-G. HOOGEWERFF. — *De noord-nederlandsche schilderkunst*. La Haye, M. Nijhoff, in-8°, t. I, 1936, VIII-587 p., 328 fig., T. II, 1937, 584 p., 293 fig.

Il semble qu'avec 1936-1937 se soit ouverte pour l'histoire de l'art hollandais, après soixante ans d'analyse, l'ère des synthèses. En même temps que les deux tomes de M. W. Martin sur la peinture du XVII<sup>e</sup> siècle (nous en avons rendu compte ici), paraissaient les deux premiers volumes de l'ouvrage : *La peinture des Pays-Bas septentrionaux*, jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, par M. Hoogewerff. Ils vont du IX<sup>e</sup> siècle à 1520 environ. On n'avait pas coutume de séparer ainsi, avant la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, le nord et le sud des Pays-Bas. Mais l'auteur ne considère plus la Hollande médiévale comme une dépendance de la Flandre. Une peinture indigène s'y serait développée, soumise aux conditions politiques, sociales, intellectuelles de l'évêché et des comtés septentrionaux, et en assimilant des influences venues de l'est autant que du sud. Autre originalité : M. Hoogewerff entend par « peinture », non seulement les tableaux, mais l'enluminure et le décor mural. Grâce à cette conception, il nous révèle une période artistique antérieure aux panneaux mobiles qui naissent seulement, à deux exceptions près, vers le milieu du XV<sup>e</sup> siècle. L'inventaire des enluminures avait été dressé par lui-même et M. Byvanek dans trois in-folio : *La miniature hollandaise* (1922-1925), dont M. Byvanck devait tirer un historique : *La miniature dans les Pays-Bas septentrionaux* (1937). Au contraire, la peinture monumentale n'avait guère retenu l'attention. M. Hoogewerff a entrepris à son sujet une enquête approfondie dont il apporte ici le résultat. Les photographies et les relevés qu'il publie sont d'autant plus précieux que les originaux, échappés aux iconoclastes, dégagés aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles du badigeon familial aux temples réformés, restent fragiles. L'auteur étudie synchroniquement les trois arts au XV<sup>e</sup> et au XVI<sup>e</sup> siècles, et s'efforce d'en montrer le lien. Les peintures murales s'inspirent souvent des manuscrits, ainsi celles de l'église Sainte-Walburge, à Zutphen ; certains enlumineurs, tels le maître dit *Zéno*, ont sans doute exécuté des tableaux ; l'auteur peut même attribuer au Maître de la cathédrale d'Utrecht, les trois genres de production. M. Hoogewerff nous apporte donc une image à la fois plus vaste et plus riche de l'art hollandais primitif.

Il en montre le berceau à l'est des Pays-Bas, dans la Gueldre, la Drenthe, la Frise, où se développe la pein-

ture monumentale, et dans l'évêché d'Utrecht, foyer rayonnant de culture, où fleurit surtout l'enluminure. Cette région accueille des influences colonaies et west-phaliennes. Au xv<sup>e</sup> siècle, le centre de civilisation s'est déplacé, il se trouve dans le comté de Hollande, à Gouda, Harlem et Delft. Là se rejoignent les influences allemandes, venues d'Utrecht, et les influences francobourguignonnes, issues de Flandre et qui restent triomphantes. « Complexe d'influences », selon le terme de l'auteur, plus complexe encore que nous ne pouvons le dire ici. Les caractères de l'art hollandais se dégagent lentement du style international commandé par le symbolisme ecclésiastique; ils s'affirment avec Gérard de Saint-Jean, grâce à l'équilibre des influences de l'est et du sud : goût de la réalité, du paysage, de la couleur, de la lumière; naïveté, placidité. Même en foulant, de Ouwater à Mostaert, un terrain déjà défriché, par Friedlaender surtout, M. Hoogewerff témoigne d'une science personnelle, ainsi en dénombrant les anonymes du xv<sup>e</sup> siècle et les tableaux qui leur reviennent. On regrette qu'il ne dégage pas assez, de documents et d'idées si abondants, les traits nets nécessaires à un ouvrage d'ensemble. L'analyse gêne la synthèse. On aurait mauvaise grâce à s'en plaindre tant cette analyse est utile. Pour qu'elle soit plus profitable encore aux archéologues non hollandais, souhaitons que l'éditeur mette à la fin de ces volumes au format pratique et très bien illustrés, un résumé en français ou en anglais.

CLOTILDE BRIÈRE-MISME.

*L'Art Portugais : Architecture, Sculpture, Peinture.* — Texte de Reynaldo dos SANTOS. — Paris, Plon, 1938, 30 x 22, 12 p., XLIV planches. (Edition d'Histoire et d'Art.)

On n'a pas oublié le succès que remporta auprès de notre grand public la révélation de Nuno Gonçalves à l'exposition portugaise du Jeu de Paume, et ce sera l'honneur du regretté José de Figueiredo d'avoir reconstitué le polyptyque de Saint-Vincent, cette somme de la société portugaise du xv<sup>e</sup> siècle, qui est au génie portugais ce qu'est au génie flamand du même temps le retable de Gand.

Le lyrisme lusitanien n'apparaît pas avec moins de violence et d'éclat dans l'architecture. « Cet art essentiellement collectif, dit M. Reynaldo dos Santos, a été au Portugal, par excellence, le langage plastique de l'Histoire. » Le roman avec sa robustesse, a été longtemps la forme favorite de ce langage. Mais à la fin du xiv<sup>e</sup> siècle apparaît le grand monastère de Batalha, d'un gothique qui tourne bientôt à un style nouveau, essentiellement portugais, ce fameux manuêlin si savoureux et si étrange. Style hybride, mêlé de mudejar et de moghrebin, et où l'Orient se confond avec l'Occident, procurant à l'esprit cette forme d'émotion musicale et nostalgique que les Portugais appellent la *saudade*.

La *saudade*, on la respire dans le cloître royal de Batalha, avec la fontaine mauresque et les remplages de ses arcs ogivaux pareils à des moucharabiehs, au palais de Sintra, dans ce site où chante la mer, c'est-à-dire l'élément dominant, le leit-motiv de toute la symphonie portugaise, et qu'on retrouvera dans l'extraordinaire décoration de Tomar. Mais peut-être le chef-d'œuvre le plus original de l'architecture portugaise est-il la tour de Belem, dont M. Reynaldo dos Santos a dévoilé l'auteur, Francisco de Arruda, qui la construi-

sit en 1514, à son retour du Maroc où il avait bâti des forteresses. La plupart des grands architectes manuêlins sont d'ailleurs allés au Maroc et bien des murailles et des tourelles qu'ils ont conçues bordent encore la côte marocaine depuis Alcacer, Ceuta, Tanger et Arzila jusqu'à Zemour et Mazagan. C'est par des échanges de cette sorte que s'explique le caractère exotique du génie portugais, qui, à la pointe extrême de l'Europe, se tourne vers l'Afrique et l'Inde et que, à la suite de l'architecture, la poésie devait à son tour incarner avec l'art mélodieux et mélancolique de Camoëns. G. W.

FRANÇOIS-RENÉ BERNARD. — *Ce que disent nos pierres.* (I. France de l'Ouest). Préface de Robert REY. — Paris, Edition spéciale des chemins de fer de l'Etat, 1938, in-8, 134 pages et dessins.

Je voudrais être entièrement de l'avis de M. Robert Rey, qui a donné à ce livre une préface de son goût, j'entends par là alerte et spirituelle. Mais quoi ! il faut avouer ma coupable indifférence devant ces croquis si infidèles, escortés chacun d'une demi-douzaine de dates alignées. Au bas de la page, quelques citations empruntées aux grands auteurs, mais sans beaucoup de discernement, car je demande, avec une irrévérence dont je souffre moi-même, ce que Flaubert apporte à notre connaissance exacte ou intuitive des alignements de Carnac. Les hommes de bonne volonté qui feuilleteront cet album dans le train — encore faut-il qu'ils n'aient point d'itinéraire marqué — sentiront peut-être leur curiosité piquée; je l'espère.

J. B.

W.-G. CONSTABLE. — *Art history connoisseurship.* — Cambridge, at the University Press, 1938, in-12, 75 p.

L'auteur de cette méditation sur l'histoire de l'art est actuellement conservateur des peintures, au musée de Boston, après avoir été professeur à Cambridge, et directeur de l'Institut Courtauld, à Londres. Il a pris pour thème un sujet qui intéresse au premier chef les lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts*, qui trouve dans cette « apologie » la définition même de son programme. La critique est une chose, l'histoire en est une autre, et l'historien doit s'efforcer d'échapper à l'éphémère d'un jugement esthétique que la postérité ne confirme que rarement. Donner, autant que faire se peut, les raisons de la production d'une œuvre d'art par des enquêtes menées sur une époque, un climat physique et spirituel, sur la psychologie d'un artiste ou d'un groupe d'artistes, sur les influences subies ou propagées, c'est là le terrain très solide où il s'avance. Il aurait tort, toutefois, d'y trouver une sécurité trop confiante. La première partie de l'ouvrage de M. Constable, à vrai dire, a trait plutôt à l'activité de l'expert et du connaisseur, qu'à celle du véritable historien. Celui-ci ne saurait s'abstenir de considérations esthétiques et d'éprouver une sensibilité à quoi l'on fait appel dès qu'une comparaison est instituée. L'appareil scientifique dont on s'entoure aujourd'hui lui vient en aide, sans pouvoir s'y substituer. Mais bien des opinions téméraires, selon le mot de Salomon Reinach, égarent trop souvent le jugement du critique désarmé, pour qu'on n'accorde pas une valeur primordiale à l'information exacte et documentaire, dès qu'une œuvre d'art commence d'appartenir au passé.

J. B.



THE BURLINGTON MAGAZINE (décembre 1938). GEORG PUDELKO, *L'évolution stylistique de Lorenzo Monaco*. A travers une étude serrée des œuvres de Lorenzo Monaco, l'auteur trace une vigoureuse esquisse de l'évolution de ce maître « gothique », « giottesque », « siennois », comparé à André Roublev, apparenté à Ghiberti par la sérénité classique de ses dernières créations. — ULRICH MIDDELDORF, *Notes sur les bronzes italiens*. L'auteur continue la série d'articles qu'il consacre aux bronzes italiens en étudiant le piédestal du bronze célèbre de l'Idolino, qu'il attribue aux frères Girolamo, Aurelio et Lodovico Lombardi.

OLD MASTER DRAWINGS (septembre 1938). J. BYAM SHAW, *Trois dessins de l'Ecole de Rembrandt*. Le dessin longtemps attribué à Rembrandt de la collection Gathorne-Hardy et représentant *Saints Pierre et Jean devant les portes du temple* serait de Gerbrand van den Eeckhout, qui a traité plusieurs fois le même sujet en peinture. L'auteur publie aussi le *Jugement de Salomon* de la collection Reitlinger et un *paysage* de la Kunsthalle de Hambourg, dessins qu'il donne à un autre familier ou disciple de Rembrandt. — A. L. MAYER, *Les dessins de Goya au Louvre*. Dessins inédits jusqu'ici, donnés au Louvre en 1926 par M. Cosson qui les avait acquis à des ventes publiques, à Paris, en 1903 et 1906. — AGNÈS MORGAN ajoute à l'ensemble des dessins connus de Jacopo Bellini celui des *Funérailles de la Vierge*, entré au Fogg Art Museum de Cambridge (Mass.) avec le legs Loeser, feuillet qui n'avait pas été signalé jusqu'ici et dont la partie supérieure est entrée au Louvre avec le legs Walter Gay. — M. OTTO BENESH analyse un dessin de cette dernière collection, représentant un *Cavalier*, œuvre d'un maître anonyme de l'école du Haut-Rhin (vers 1425-1450). — M. CAMPBELL DODGSON publie un dessin de Hans Holbein II de l'Ashmolean d'Oxford (autrefois dans la collection Lawrence), représentant la *Nativité*, sans doute une des études du maître pour des peintures de vitrail.

REVUE BELGE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE DE L'ART (juillet-septembre 1938). MARVIN CHAUNCEY ROSS, *Un émail mosan à la Walters Art Gallery*. Cet émail, représentant Jacob, est attribué ici à l'atelier de Godefroid, où il aurait été exécuté vers 1155. — JEAN HELBIG, *Origine anversoise de la peinture sur verre dite à l'apprêt*. L'auteur situe les origines de cette technique et précise les limites de son développement aussi bien dans le temps que dans l'espace. — ARMAND BAAR, *Verrerie des Flandres. Fabrication anversoise*. Etude d'ensemble très poussée, traçant toute l'évolution historique de cet art et y classant les différentes techniques et formes de celui-ci.

THE ART BULLETIN (septembre 1938). RICHARD M. BAUM, *La chronologie de Rowlandson*, d'après la grande collection de ses œuvres acquise par M. Harry Elkins Widener en Angleterre, chez Sir William Augustus Fraser et Clarence S. Bement, et conservée aujourd'hui à l'Université Harvard. — BURTON YOST BERRY, *Anciens tissus turcs brodés*. — ROBERT P. GRIF-FING JR., *Une plaque chrétienne de haute époque en ivoire à Chypre, et quelques notes sur les ampoules asiatiques*. — HERMANN GOETZ, *Perses et costumes persans dans la peinture hollandaise du dix-septième siècle*. La vogue des types persans, subitement répandue dans la

peinture hollandaise vers 1626-1627, et disparue dès la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. L'auteur en décèle les origines, les voies d'expansion, les raisons et les manifestations. — ALFRED NEUMEYER, *Hans von Marées et la doctrine classique au dix-neuvième siècle*. Un peintre oublié, méconnu, un poète classique de la nature au siècle des impressionnistes. L'auteur dégage la valeur de son message pictural et prédit à son art une éclatante réhabilitation.

THE ART QUARTERLY (printemps 1938). PAUL GANZ, *Une note sur un portrait de Holbein*. Portrait de femme à mi-corps de la collection de M. Edsel B. Ford, de Détroit, qui a été publié en 1928 dans le *Burlington Magazine* par M. CAMPBELL DODGSON. L'auteur le date de 1532 à 1534, et le rapproche de ceux qui se trouvent dans les collections de la marquise de Cholmondeley, de M. Oscar Reinhardt et au Musée de Vienne. — W. R. VALENTINER, *Un buste du roi Alphonse I<sup>er</sup> de Naples*, récemment acquis par le Musée de Détroit. L'auteur le situe chronologiquement entre les portraits en médaille de Pisanello (1449) et le buste en relief sur marbre de Mino da Fiesole, conservé au Louvre (1455), et propose de l'attribuer à Francesco Laurana. Il ajoute à l'analyse qu'il en donne une longue étude sur le roi Alphonse I<sup>er</sup> de Naples et sur le milieu artistique qu'il a contribué à former.

PARNASSUS (novembre 1938). A. PHILIP McMAHON. *Une œuvre d'art est-elle une beauté pour toujours?* De la non-identité de l'art avec le beau. L'histoire de l'art n'est pas celle du beau, elle est l'histoire de ce qui a été jugé beau; et ce jugement dépend de la réaction individuelle. Ce problème si ancien est repris par l'auteur et présenté sommairement mais avec beaucoup de clarté. — TALBOT F. HAMLIN, *Naissance de l'architecture américaine*. L'Amérique n'est pas seulement le pays des buildings. L'architecture américaine, tout en apparaissant singulièrement riche en inventions, s'appuie déjà sur un long passé qui n'ignore rien du passé européen et que de fortes individualités ont animé de leur esprit original. Cet article en présente les témoignages.

L'AMOUR DE L'ART (novembre 1938). JACQUES MESNIL, *La perspective linéaire chez Botticelli*. L'auteur qui vient de publier, après de longs travaux de recherche et de synthèse, un monumental ouvrage sur Botticelli, dégage dans cet article le caractère mathématique, la valeur pour ainsi dire architectonique des compositions botticelliennes. — MICHEL FLORISOONE, *Le cinéma créateur de l'œuvre d'art*. L'art et la nature. Le cinéma, dans ses créations faites d'après les œuvres de l'art, renverse l'ancien problème. Ce n'est plus ici l'art qui se trouve être l'imitateur, l'interprète plus ou moins fidèle de la nature, mais celle-ci qui cherche à reproduire les créations artistiques et à les introduire dans la vie en les animant. — ANDRÉ VARAGNAC, *Problèmes d'art populaire*. L'art populaire de France, menacé par l'industrie, par toutes les conséquences de la forme de vie sociale contemporaine, doit être sauvé et, tout en maintenant les vieilles traditions dont il est porteur, doit pouvoir trouver son nouveau vocabulaire de formes, de thèmes, de pensées et de volonté pour laisser le XX<sup>e</sup> siècle s'exprimer en lui. Mais si l'ancien problème, tout aussi délicat, celui de la survivance et de la conservation des monuments français du passé de cet art, est aujourd'hui moins aigu, presque résolu, c'est bien en grande



partie, grâce à l'activité déployée par l'auteur aux côtés d'hommes tels que MM. Rivet et G.-H. Rivière, sur cette colline de Chaillot qui veille sur les destinées des arts populaires. Et c'est ce qui nous permet d'espérer une belle et prochaine renaissance de cet art en France.

— (Décembre 1938). JACQUES MATHEY, *Aspects divers de Watteau dessinateur dans la collection Groult*. Essai de catalogue des magnifiques dessins de Watteau, dont plusieurs inédits, de la collection Groult. L'auteur de ces notices prépare d'ailleurs un catalogue illustré des dessins de Watteau avec M. K. T. Parker, conservateur de l'Ashmolean Museum d'Oxford, dont on connaît l'ouvrage fondamental déjà paru sur ce sujet.

L'ARCHITECTURE (janvier 1939). LOUIS HAUTE-ŒUR, *Points de vue*. A propos d'un livre récent, l'auteur montre la valeur de la conception « optique » en architecture et dans l'urbanisme, qui complète la conception « géométrique » en tenant plus fidèlement compte des exigences du spectateur.

MERCURE DE FRANCE (15 novembre 1938). CHARLES CHASSÉ, *Les démêlés de Gauguin avec les gendarmes et l'évêque des Îles Marquises*. On ne connaissait jusqu'ici que d'après les récits de l'artiste lui-même les tragiques faits divers des dernières années de la vie de Gauguin, de cette « vie ardente », comme l'a si bien définie Raymond Cogniat. L'auteur apporte ici de curieux documents, témoignages de plusieurs gendarmes qui ont assisté et participé même au jeu de ce sort cruel par quoi fut abîmée, assassinée la vie d'un homme à qui l'Orient où il cherchait l'évasion, la poésie et la pureté dont son génie avait besoin, n'épargna ni la misère, ni les outrages des mesquines contingences de l'existence quotidienne.

LES MONUMENTS HISTORIQUES DE LA FRANCE (fasc. 3, 1938). RENÉ LOUIS, *L'exploration archéologique de Vézelay gallo-romain*. Les thermes des Fontaines-Salées, la Corvée-Saint-Jean. Premiers résultats des grands travaux d'études du territoire de Vézelay gallo-romain, qui confirment l'opinion émise par Salomon Reinach sur l'importance de Vézelay, dès les temps préhistoriques, comme centre de culte et de pèlerinage. — GABRIEL BRUN, *La rotonde de l'église de Neuvy-Saint-Sépulcre*. Compte rendu des récents travaux de consolidation et de restauration, précédé d'un exposé des différentes restaurations antérieures et d'une étude archéologique de l'état probable de la construction primitive. — RENÉ PLANCHENAU, *Les archives et la bibliothèque du Comité technique du Génie*. Dépôts de documents intéressant la Défense nationale, mais offrant aussi une matière extrêmement riche aux recherches archéologiques.

LE POINT (novembre 1938). JOHN REWALD, *Les ateliers de Maillol*. La maison de Banyuls, Marly-le-Roi. De ce récit fidèle de quelques rencontres avec Maillol, la figure de celui-ci se dessine vivante et familière, tandis que l'énigme qui s'attache à toute création de génie, loin de se dissiper, grandit autour de son art et en accroît le prestige, la mystérieuse puissance.

LA RENAISSANCE (novembre 1938). Un hommage est rendu à la mémoire de Charles Dufresne, mort il y a quelques mois, par des études de CHARLES VILDRAC et de CLAUDE ROGER-MARX, qui évoquent en termes pathétiques la personnalité marquante aussi bien de l'homme que de l'artiste, et par une biographie due à WALDEMAR GEORGE qui permet d'espérer de lui prochainement une

substantielle monographie de Dufresne. Dans le même fascicule, M. ROBERT REY publie un nouvel article sur *Les Préraphaélites*, où il analyse cette fois surtout l'art de William Morris.

REVUE DES DEUX-MONDES (1<sup>er</sup> décembre 1938). EMILE MALE, *Etudes sur les églises romaines. Grégoire VII et l'art*. Occupé par la défense de la liberté de l'Eglise, le grand Hildebrand, devenu Grégoire VII, exerça-t-il une influence notable sur l'art de son temps? L'auteur cherche à le préciser. Il attribue au pape, avec certitude, la restauration du monastère de Saint-Paul-hors-les-murs, et étudie les monuments détruits au moment de la fin tragique de ce pontificat, dont une riche documentation, appuyée par un sens critique aigu, lui permet de retrouver les traces.

SUD-MAGAZINE (décembre 1938). H. HÉRAUT, *Dario Viterbo*. Cette étude attire, à juste titre, notre attention sur un sculpteur marquant de l'école étrangère de Paris actuelle, dont une œuvre figure parmi les meilleures acquisitions récentes du Musée du Jeu de Paume. Mario Viterbo « veut que l'harmonie extérieure soit toujours significative d'une harmonie intérieure ». Au milieu de la tourmente de nos jours, cet artiste se voue à la recherche de cette profonde harmonie, dont une compréhension intuitive de toutes les ressources de la matière plastique, unie à son culte tenace des permanentes valeurs humaines, accordent à son œuvre le rare privilège.

RIVISTA D'ARTE (N° 3, 1938). GIUSEPPE MARCHINI, *Des fresques perdues de Giotto dans une chapelle de S. Croce*. S'inspirant de la méthode formelle comparative appliquée par M. A. Peter pour la reconstitution des fresques des Lorenzetti, à Sienne (*Bulletin du Musée des Beaux-Arts de Budapest*, 1930), l'auteur reconstitue de même les fresques perdues de Giotto d'une chapelle de l'église S. Croce de Florence. — WERNER COHN-GÖRKE, *Sculpteurs siennois du Trecento*. L'auteur entreprend ici une vaste étude de la sculpture siennoise du XIV<sup>e</sup> siècle, en consacrant à Agostino di Giovanni et Agnolo di Ventura, une monographie très documentée, établie à l'aide d'une analyse serrée de leurs œuvres.

OUD-HOLLAND (fasc. VI, 1938). A. BREDIUS, *Le peintre Bartram Fouchier*. D'après des documents conservés aux archives de Bergen-op-Zoom, ce peintre était le fils d'un réfugié français en cette ville, Paul Fouchier (1609-1672). Son fils, Paulus, fut peintre à Middelbourg. — E. H. TER KUILE, *L'activité de Lieven de Rey à Haarlem*. — KURT BAUCH, *Contribution à l'étude des précurseurs de Rembrandt*. Dans cet article d'une série qu'il consacre à ce thème, l'auteur étudie l'art de Gerrit Pietersz Swelinck, le maître de Lastman (1566-vers 1616), qui fut un des derniers représentants de ce maniérisme international dont se sont emparés les précurseurs de Rembrandt, et particulièrement Lastman.

KONSTREVVY (N° 5, 1938). OTTO G. CARLSUND, *Réalisme primitif*. L'auteur consacre une étude aux *Maîtres populaires de la Réalité*, et montre l'existence en Suède d'une école d'art de la même tendance : Okand Svensk, A. Lundahl, Algot Andersson, Fritz Lindén, etc., dont il publie les peintures, semblent être, en effet, des compagnons d'inspiration, de pensée et de technique des Bombois, Bauchant, Eve, Henri Rousseau et Vivin.

ASSIA RUBINSTEIN.





